**Ana Voileanu-Nicoară**

# Contribuții
# la
# problematica interpretării muzicale

Prefață şi antologie documentară de

**Ninuca Oşanu Pop**

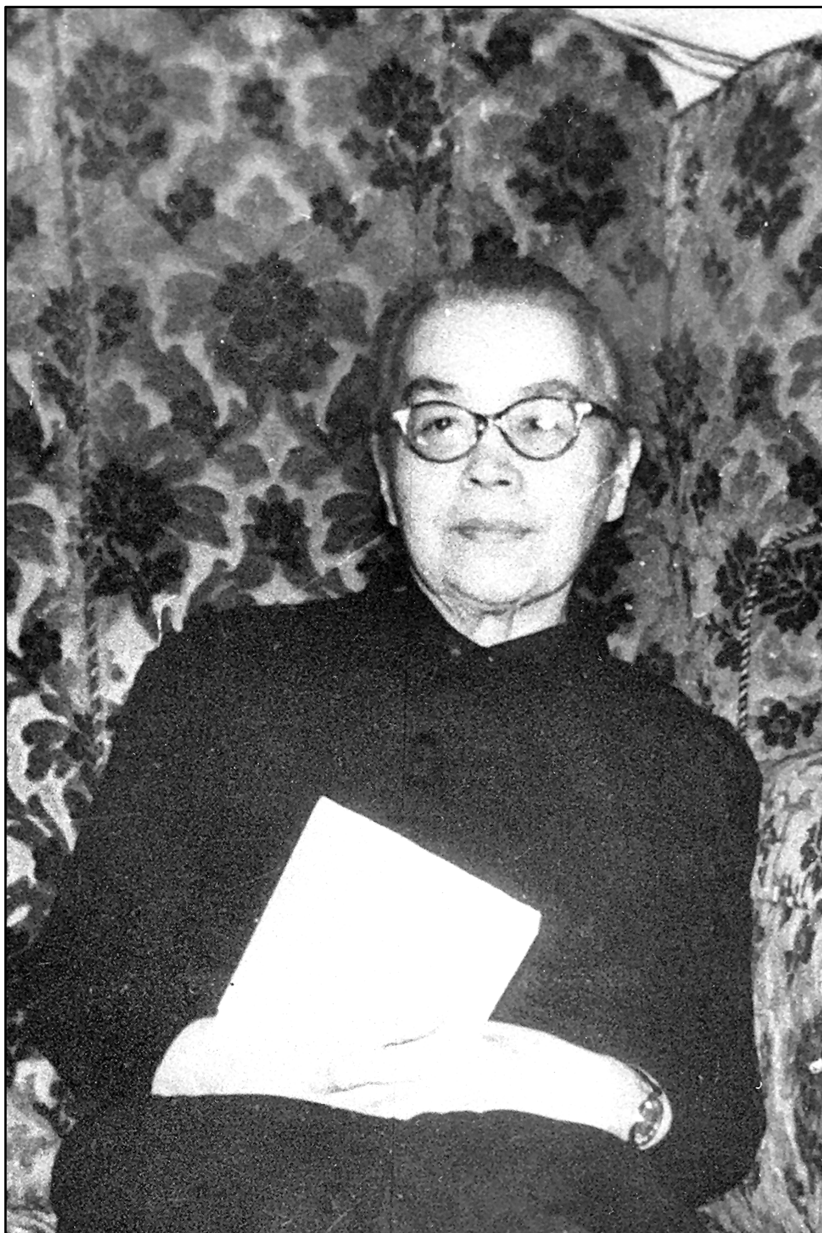
**Editura MediaMusica**
**2005**

**Ediție îngrijită de: Ninuca Oşanu Pop**

**Corectură: Voichița Tiniş**

**Tehnoredactare computerizată: Ciprian Pop**

**ISBN: 973-8431-28-x**



*Dedic această lucrare*
*tinerilor muzicieni profesionişti*
*şi amatorilor de muzică*

Ana Voileanu-Nicoară

# CUPRINS

# PREFAȚĂ

Ideea publicării acestei cărți, cuprinzând opiniile unei recunoscute artiste clujene asupra complexului fenomen al interpretării muzicale, am resimțit-o mereu prezentă ca pe un imperativ de neocolit în zona proiectelor mai mult sau mai puțin apropiate în timp. O dată cu trecerea anilor, s-a limpezit perspectiva necesară evidențierii marilor personalități care au pus temeliile învățământului muzical de la noi, nu numai prin educarea şi instruirea discipolilor ci şi prin activitatea concertistică şi lucrările teoretice de specialitate.

Considerăm că profesoara Ana Voileanu-Nicoară a fost şi este un *reper exemplar* atât prin împlinirea celor trei meniri sus-amintite cât şi prin valoarea preocupărilor sale adiacente, dintre care menționăm scrierile muzicologice, publicistice, literare şi, nu în ultimul rând , traducerile de texte muzicale.

Meritele sale au rodit şi rodesc trecând bariera mileniului, aducând în continuare florile recunoştinței din partea celor cărora le-a împărtăşit din harul şi darurile sale. Tocmai aceste periodice reveniri în conştiința prezentului atestă elocvent locul şi rolul important pe care l-a deținut în contextul cultural al epocii.

Asupra biografiei marii pianiste nu vom mai reveni, din fericire existând posibilitatea de a o cunoaşte din propriile sale *mărturii*[1] care deapănă sinuosul fir al vieții, cu bucuriile şi durerile sale, descris cu sinceritate dar şi cu specifica-i modestie. În contrast cu scrierile memorialistice ale altor artişti, accentul este plasat pe descrierea epocii şi a personajelor din jurul său, autoarea neurmărind să ocupe un prim plan care ar fi putut fi interpretat ca o autoelogiere. *Chipul* său interior îl vom afla mai degrabă din paginile acestui volum, în care, definind întrebările de bază ale complexului fenomen interpretativ, oferă răspunsuri provenite atât din trăirea autentică a emoției artistice ca promotor sau ca public receptor, cât şi din insistenta lor căutare în impresionanta bibliografie consultată.

Din parcurgerea acestei lucrări cititorul are ocazia de a afla cât de temeinic şi profund era privită pregătirea sa în vederea interpretării muzicale, a cărei finalizare nu avem cum să o demonstrăm, la vremea respectivă înregistrările reprezentând excepții.[2]

Resimțind nevoia de a releva echilibrul dintre cuvântul scris şi faptul artistic

[1] Voileanu-Nicoară, Ana, *Chipuri şi mărturii*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1971.

[2] Ca unic exemplu menționăm că în 1927 Casa de discuri Columbia a adus aparatura din Londra la Bucureşti pentru a înregistra trei artişti români, printre care soprana Veturia Ghibu acompaniată la pian de Ana Voileanu-Nicoară, cântând lucrări de Gh.Dima şi T.Brediceanu.

promovat de marea artistă, prezentă în viața muzicală a mai bine de cinci decenii cu un uriaş repertoriu, am găsit potrivit să anexăm o *antologie documentară* cuprinzând evocări, spicuiri şi/sau cronici in extenso, care vor zugrăvi imaginea pianistei aşa cum a fost receptată. Între cei care au fost impresionați de arta sa şi au descris revelațiile trăite aievea în timpul concertelor sale se numără nume ilustre ca: Lucian Blaga, George Breazul, George Oprescu ş.a.

Cât de favorizați de soartă se simt cei care au primit darul de a-i fi în preajmă, prilej de a surprinde neuitate lecții de viață! Cum să nu simți o atracție filială față de *profesoara* care înțelegea să trăiască intr-o continuă răspândire a binelui, exaltând entuziasm pentru tot ce era frumos, îndurând nedreptățile cu răbdătoare speranță în triumful adevărului?

Credem că e necesar să dezvăluim faptul că după succesul editorial al monografiei *G.Dima, viața şi opera* (1957), Ana Voileanu-Nicoară privea încrezătoare în posibilitatea tipăririi celui de al doilea mare proiect al său cu dorința de a-l pune cât mai curând la îndemâna tinerilor muzicieni profesionişti.

Astfel în perioada 1960-1962, Domnia Sa mi-a încredințat noul manuscris spre a-l depune la Editura Muzicală într-una din deplasările mele în capitală. După o lungă aşteptare, neprimind nici un răspuns, m-a rugat să mă interesez personal de soarta acestuia. Răspunsul primit a fost evaziv: "desigur, cartea este valoroasă, dar planul de tipărituri este foarte încărcat etc..., de altfel lucrarea ar mai necesita unele îmbunătățiri, ar trebui actualizată, concepția revizuită conform noilor orientări estetice etc...".

În ciuda vârstei sale înaintate, fără a se teme de efort, nu a abandonat ideea. Dimpotrivă, pentru a satisface cerințele menționate, m-a rugat să-i pun la dispoziție bibliografia recentă din care a selectat câteva referiri la tematica propusă şi a început să redacteze o nouă versiune. Intercalarea noului paragraf, *Contribuții ruseşti la temă* nu aducea însă aşteptata ploconire în fața concepțiilor artei sovietice, ci curajul de a constata că opiniile citate nu au un caracter revoluționar, *exprimând comandamente pe care le practicăm firesc* (pag. 47).

Cu demnitatea sa proverbială nu şi-a permis nici retractarea numeroaselor enunțuri cu privire la simbolistica religioasă existentă în muzica bachiană, de altfel, întregul text vădind orientarea sa conformă valorilor credinței creştine.

De asemenea, nu a renunțat la prezența comentariilor asupra muzicii secolului XX, edificator pentru dorința autoarei de a recupera urmările stagnării provocate de tăcerea impusă în deceniul al cincilea asupra aşa zisei *muzici occidentale decadente*. Prin această tentativă, numele Anei Voileanu-Nicoară trebuie menționat între primii autori de la noi,

care au îndrăznit să pună în discuție în acele vremuri controversata evoluție a muzicii contemporane şi de această dată menținându-şi privirea critică, aducând completări enunțurilor din celebra lucrare *Pour ou contre la musique moderne* de B.Gavoty şi D.Lesur apărută în 1957.

Privite din perspectiva actuală, motivele care au determinat cel de al doilea refuz al acordării ştampilei *bun de tipar* subliniază tocmai câteva dintre meritele acestor contribuții, care, datorită ancorării în respectul valorilor umane şi artistice perene au reuşit – în premieră la noi – să deschidă o cuprinzătoare viziune originală asupra fenomenologiei actului interpretativ.

Lucrarea a circulat în manuscris în rândul colegelor clujene, profesoarele: Ecaterina Fotino-Negru, Eliza Ciolan, Rozalia Fürst, Ecaterina Herțegh, care constituiau un adevărat cerc de lectură, împrumutându-şi şi discutând cărțile de specialitate atât de dificil procurate. Aprecierile lor superlative, despre care avem personal cunoştință, nu au atenuat justificata curiozitate a autoarei de a afla opinia renumitei pianiste şi scriitoare Cella Delavrancea, față de care simțea o certă afinitate.

Din răspunsul eminentei profesoare bucureştene primit în aprilie 1961, redăm următoarele: „ *...sunt entuziasmată de cartea dumitale şi aş vrea s-o aflu în mâinile tuturor iubitorilor de muzică, tineri şi bătrâni. Documentarea este bogată, fragmentele alese din diferiți autori extrem de interesante, dar ceea ce predomină este* ***stilul literar*** *înțelept şi vibrant, cu care îți expui dumneata ideile personale. Cred că la citirea acestui volum deştepți interesul pentru muzică şi la cel mai indiferent ascultător. Freamătul de viață care străbate în opera dumitale va duce spre luminarea tuturor în domeniul infinit al muzicii, unde dumneata eşti o vestală înflăcărată. Te admir din tot sufletul şi-ți urez să vezi tipărită cartea gândurilor înțelepte.*"[3]

Sunt cuvinte care, alături de susținerea morală a celor apropiați, aduceau generoasa recunoaştere a rostului şi vredniciei muncii sale, din partea unei mari personalități care a recepționat mesajul său de pe aceleaşi înalte lungimi de undă.

Am avut şansa de a primi în dar cele aproape 200 pagini dactilografiate, cu specificarea verbală de *a utiliza cum doresc* materialul cuprins. Şi cum puteam să-i ascult îndemnul mai bine decât citindu-l repetat, încercând ca pianistă şi profesoară să transmit spiritul textului, adesea citând - cu respectul etic profesional cuvenit - ideile cele mai valoroase în comunicări ştiințifice, aşteptând momentul când se va ivi posibilitatea traducerii în faptă a dorinței sale. Tipărirea manuscrisului constituie deci împlinirea unei

[3] Cella Delavrancea, Scrisoare adresată Anei Voileanu-Nicoară, la 28 aprilie 1961. Fondul A.V.N., Arhivele Statului, Cluj

îndatoriri de onoare. Citită acum, lucrarea devine o preţioasă mărturie a concepţiei sale asupra împlinirii misiunii de interpret şi dascăl.

Îngrijirea acestei ediţii a presupus în primul rând o atentă reluare a textului redactat la maşină de scris şi adaptarea acestuia la normele ortografice actuale. Apoi, au fost necesare unele mici ajustări ale titlurilor paragrafelor componente ale celor patru capitole, a căror ordine însă nu a suferit modificări.

Pentru a răspunde cerinţelor de parcurgere cursivă a conţinutului în limba română, am recurs la trecerea în subsol a citatelor în limbile originale. Cu excepţia celor din limba rusă, *toate traducerile sunt efectuate de însăşi autoarea cărţii*, domeniu în care atinge adevărate performanţe, ca de exemplu citatul din Ph.Spitta unde reuşeşte transpunerea într-o unică respiraţie a uriaşei fraze ce cuprinde în total 236 cuvinte!

Întrucât în manuscrisul original se găsesc doar autorii şi titlurile lucrărilor consultate, am încercat, dar nu întotdeauna am putut specifica paginaţia, data şi locul apariţiei cărţilor, multe surse bibliografice nemaigăsindu-se.

Din admiraţie faţă de anumite idei cuprinse în text, ne-am luat permisiunea de a atrage atenţia asupra lor prin subliniere urmată de menţiunea (s.r.) Este uimitor cum autoarea surprinde, în contemplarea partiturilor pe care le comentează, cele mai fine modulaţii ale metaforei sonore traducând-o în cuvinte graţie vastului său orizont cultural şi lingvistic. Această rarisimă înzestrare, evidentă în scrierea de faţă, era cu atât mai fascinantă în spontaneitatea sa în timpul lecţiilor de pian.

În dorinţa de a lărgi posibilitatea cunoaşterii cărţii şi a profilului autoarei sale, am găsit oportun ca în cadrul antologiei documentare să includem şi câteva opinii în limbi de circulaţie. Este vorba de comunicarea prof. Rodica Rimbaşiu susţinută în limba franceză în cadrul Conferinţei **European Piano Teachers Association**, Constanţa 15 mai 1992, ca şi pe cea pe care am prezentat-o cu ocazia **Simpozionului internaţional** Sibiu, 6 sept.2003 în limba germană.

Cunoscând foarte bine câtă dăruire a stat la baza configurării acestei lucrări, al cărei farmec se păstrează învingând trecerea timpului, am considerat că bogatele roade ale erudiţiei şi experienţei eminentei profesoare trebuie puse la îndemâna celor cărora le sunt dedicate, ca un document al momentului istoric pe care-l reprezintă în cadrul *învăţării fără sfârşit,* sintagma schumanniană atât de dragă autoarei.

Întregul text constituie o meritorie abordare a problematicii, relevând o gândire vizionară ce deschide calea unor noi cercetări.

Prof. univ. dr. Ninuca Oşanu-Pop

# Introducere

***Învățătura nu are sfârşit*** [4]

**R.Schumann**

Este mult, pentru ritmul în care se desfăşoară evoluția vieții muzicale româneşti, să-ți poți reaminti prima audiție (pentru tine) a *Carnavalului* de Schumann, interpretat de Ernst von Dohnányi în Sibiul copilăriei, anul 1905, şi să poți confrunta amintirea rămasă vie a acelei revelații artistice cu audiția aceleiaşi capodopere interpretată de Anny Fischer, în Clujul maturității târzii, anul 1955...

Şi în cursul acestor 5 decenii, câte sute de concerte auzite şi "trăite" la noi sau în marile metropole, pe scenă şi la radio, la care se adaugă propriile experiențe şi realizări, nu oferă material de reflecții pentru ceea ce am numi: *probleme ale interpretării muzicale*. După o activitate de peste patru decenii, ca pianistă şi profesoară, autoarea celor ce vor urma se simte îmboldită să vorbească despre *interpret* şi *interpretare muzicală*.

Se poate afirma că nu s-a abuzat în privința cercetării problemelor de interpretare muzicală în general. În nici un caz nu putem considera drept materie documentară dările de seamă, fie ele cât de minuțioase, bine informate şi bine exprimate, ale cronicarilor muzicali din presa zilnică sau reviste de specialitate, aceste referate pe marginea realizărilor interpretative izolate, incidentale, nefăcând, prin forța lucrurilor, mai niciodată legătura de la subiectiv şi exemplu, la prototip şi principii constitutive în materie. Dar nici în cazul monografiilor, amintirilor, conversațiilor publicate mai de mult sau mai recent despre unii mari interpreți muzicali: Chopin, Liszt, Bülow, Rubinstein, Elly Ney, Casals, Enescu, Menuhin, Ed.Fischer, W.Gieseking etc., problema interpretării ca fenomen autonom, nu ocupă locul central.

Să ne explicăm: atât în scrierile de proporții cât şi în articolele limitate se găsesc nenumărate pasaje exprimând lucruri esențiale în materie de interpretare muzicală, formulări care aruncă lumini fulgerătoare asupra genezei artei interpretative. Dar aproape

[4] Robert Schumann, *Din cronicile davidienilor*, Ed. Muzicală, Bucureşti 1972, p. 288

nicăieri nu se întâlneşte organizarea acestor adevăruri fragmentare fugare, oarecum abia intuite într-o strânsă interdependență de fapte şi principii țintind natura fenomenală intimă a interpretării muzicale, penetrarea condițiilor sale existențiale.

În lucrările referitoare la munca artistică a actorului există o metodă-model de cercetare a problemei interpretării artistice, pornind din experiența personală, şi nu, ca de obicei, din exterior, prin deducții. La baza muncii artistice stă observația pasionată şi atentă a realității înconjurătoare, îmbibarea cu imaginile vieții: neîndoielnic, una din condițiile fundamentale ale educației artistice de orice natură. Drumul expresiei prin sunete urmează  însă legi speciale şi socotim că în materie de creație reproductivă muzicală cel mai chemat să se pronunțe este acel ce trăieşte clipă cu clipă această realitate sufletească şi spirituală.

Cele ce urmează n-au pretenția descoperirii unui adevăr nou şi revoluționar: sunt mai degrabă organizarea unui complex de observații şi experiențe artistice şi didactice trăite "pe viu", confruntate cu părerile unor mari personalități din domeniul creației şi interpretării. Ne rezervăm dreptul de a adăuga, în toată libertatea, la părerile atât de autorizate ale maeştrilor pe care îi vom cita, adevărurile ce ni s-au revelat an după an, întru elucidarea unei probleme atât de dificile, meritând cu prisosință să fie cercetată repetat, paralel cu aceea a creației muzicale, de care este cu totul, strâns legată.

În privința referirilor la personalități artistice şi exemplificările pe materialul literaturii muzicale, considerațiile ce vor urma sunt acele ale muzicianului - pianist.

# Obiectul studiului: întrebările de bază

Se poate pune întrebarea: există în fond o problematică propriu-zisă, concret abordabilă a interpretării muzicale, fenomen prin excelență dependent de gradul de sensibilitate, orizontul spiritual şi sufletesc, temperamentul fiecărui muzician în parte?

Se pot prelungi investigațiile noastre dincolo de acea intuiție care comandă - irațional în aparență - modul de interpretare al unui text muzical oarecare? Poate exista o metodică, o teorie capabilă să stabilească principii în materie de interpretare muzicală?

Trebuie să ne limităm oare a recunoaşte prezența talentului şi atât? Este acest "talent" cheia tainică şi unică de intuiție organică a naturii artisticului, sau constituie o însuşire fericită, aptă de dezvoltare, adâncire şi îmbogățire conştientă?

Ar fi oare inoperant să formulăm, de exemplu, următoarele întrebări:

a) ce facultăți primare specifice constituie condiții indispensabile de bază ale unei interpretări muzicale artistice?

b) care sunt mijloacele de dezvoltare ale acestor facultăți?

c) cum reuşim a ne însuşi maximul de pătrundere în sensul profund ce se cere relevat din textul muzical?

d) cum reuşim să "citim" opera muzicală ca pe o mărturisire ce ne este adresată personal, într-o limbă familiară şi savuroasă?

## *Interpret-Interpretare*

Să urmărim mai întâi cum văd muzicologii şi interpreții muzicali termenii "interpret" şi "interpretare".

În *Musik-Lexikon* -ul lui Hugo Riemann, ediția a 10-a din 1922 nu se găseşte termenul **Interpret**, familiar totuşi vocabularului muzical german, nici **Vortragender** (artist executant) sau **reproduzierender Künstler** (artist reproductiv) din uzul mai recent; aflăm doar termenul **Virtuose** definit laconic, drept: "maestru al tehnicii unui instrument oarecare, al cântului, etc." [5]

[5] "Meister der Technik eines Instrumentes, im Gesang, u.s.w."

Dicționarul *Larousse* din 1928 (ediția a 68-a) defineşte termenul **interprète** - în funcțiunea sa artistică – prin: "acel care interpretează o operă artistică; **interprétation:** manieră în care este reprodusă o operă dramatică sau muzicală şi **interpréter:** traducerea gândirii unui artist".[6] Laconismul tip lexicon este îndulcit prin stabilirea misiunii concrete a interpretului de a traduce gândirea creatorului de artă. Problema este totuşi abia atinsă şi ceva mai dezvoltată, definiția interpretului, văzută schematic, ar putea suna de exemplu astfel:

***Numim interpret în muzică artistul care prin mijloace vocale sau instrumentale realizează recreator complexul de idei şi sentimente cuprinse într-un text muzical scris.*** (s.r.)

## *Misiunea sa*

În lucrarea lui Karl von Pidoll găsim între multe caracterizări subtile şi juste referitoare la arta interpretativă şi următoarele precizări: "Interpretul se situează astfel la mijloc, între viziunea compozitorului - opera de artă lipsită de realitatea materială - şi sufletul auditorului, în care el va să reînvieze, peste puntea sunetului material pe care tot dânsul va trebui s-o creeze, viziunea compozitorului în realitatea ei imaterială."[7]

Covârşitoare misiune: să recreezi în sufletul auditorului, prin intermediul vrăjii sonore pe care tot tu trebuie să o realizezi, viziunea frumuseții lipsită de realitate obiectivă din sufletul creatorului... Cum reuşeşti însă această înviere?

Să ascultăm acum ce spun despre interpret reprezentanții lui fireşti. Cu câtă năzuință spre precizare ştiințifică circumscrie **Hans von Bülow** în 1871 fenomenul numit de dânsul **Vortragskunst** (artă interpretativă). În volumul de amintiri dedicat marelui pianist de către soția sa, găsim următorul citat, în legătură cu arta pianistică a lui S.Tausig: " Relativ la cerințele interpretării artistice, ne-am pus de acord, formulând următoarele pretenții:

---

[6] "Qui interprète une oeuvre artistique" ; "façon dont une oeuvre dramatique ou musicale est jouée"; "traduire la pensée d'un artiste"

[7] „Der Interpret steht also mitten inne zwischen der Vision des Komponisten – dem objektiven Kunstwerk ohne materielle Wirklichkeit – und der Seele des Hörers, in welcherer, über die Brücke des von ihm zu schaffenden materiellen Klanges, die Vision des Komponisten in ihrer immateriellen Wirklichkeit neu erstehen lassen soll.“ Karl von Pidoll, *Elly Ney*, *Gedanken über eine Künstlertum*, Helling'sche Verlagsanstalt, Leipzig, 1942, pag.119.

a) **execuție obiectiv corectă**, adică bazată pe cea mai minuțioasă analiză de formă și structură, de care ține neapărat citirea condusă prin analogie - printre rânduri a indicațiilor de interpretare mai subtile, aparent neesențiale și din această cauză nu întotdeauna indicate în mod expres în text de către autor;

b) **execuție obiectiv frumoasă**, adică luând în considerare legile acustice atât ale instrumentului cât și ale eufoniei în general, care se obține de atâtea ori numai prin nuanțările dinamice cât mai combinate ale vocilor singulare, chiar și în consonanțele cele mai simple, într-un fel mereu organic polifon sau policrom;

c) **execuție subiectiv interesantă** (cu restricția împlinirii prealabile a primelor postulate) adică o redare liberă, împrumutând întregii expuneri - pe cât posibil, - caracterul improvizației momentane, farmecul discursului liber."[8]

Definiția bülowiană este atât de cuprinzătoare încât pare a epuiza problema. Nu răspunde însă, în fond, la nici una din întrebările pe care le formulam mai sus în sensul: *cu ce arsenal psihic-sufletesc putem face față celor trei postulate enunțate de dânsul*: știința cititului printre rânduri, intuirea gamei sonore policrome și inspirația redării quasi-improvizatorice, subiective. Este suficient să ni se răspundă lapidar: cu talent, cultură muzicală și muncă? Din mărturisirile lui Pablo Casals, atât de impresionante, cităm următoarele: "Executantul, prin mijlocirea partiturii ce o are în fața sa, trebuie să caute a reconstitui, nu o pretinsă obiectivitate, ci varietatea stărilor sufletești care au germinat această partitură; și aceasta conform rezonanței profunde pe care ele o trezesc în propriul său spirit... Executantul trebuie să dea operei plinătatea existenței sensibile, preschimbând existența ei ideală în existență reală."[9] Din nou ți se cere să "reconstitui" opera de artă; dar pe ce baze sigure de intuiție și investigație?

---

[8] "Wir stimmten über die Erfodernisse künstlerischen Vortrages überein, dass dazu gehöre: 1) **objektiv korrekt zu spielen**, auf Grundlage minutiösester Analyse und Dekomposition, zu der ein durch Analogie geleitetes zwischen den Zeilen Lesen der scheinbar unwesentlicheren, deshalb vom Autor nicht stets ausdrücklich in den Text eingetragenen feineren Vortragsvorschriften unbedingt gehöre. 2) **objektiv schön zu spielen**, das heisst mit Berücksichtigung der akustischen Gesetze des Instrumentes, wie des allgemeinen Wohlklanges, der so häufig nur durch die kombiniertesten dynamischen Schattierungen der einzelnen Stimmen, selbst bei den einfachsten Konsonanzen, ermöglicht wird, gewissermassen stets organisch polyphon und polychrom. 3) **subjektiv interessant zu spielen** (wohlgemerkt mit der Einschrankung vorhergangiger gewissenhaftesten Beobachtung der beiden ersten Postulate), das heisst frei reproduzierend, der ganzen Darstellung - so weit möglich - den Charakter augenblicklicher Improvisation, den Zauber einer freien Rede verleihend." Marie v. Bülow: *Hans v.Bülow in Leben und Wort*, Ed.Engelhorns Nachf., Stuttgart, 1925, pag.221.

[9] "L'exécutant, à travers la partition qu'il a devant lui, doit s'efforcer de reconstituer, non une prétendue objectivité, mais la variété des états d'âme qui engendrèrent cette partition, et cela selon la résonance profonde qu'ils éveillent dans son propre esprit... L'exécution doit donner a l'oeuvre la plénitude de l'existance sensible et convertir son existance idéale en existance réelle". I.Ma.Corredor: *Conversations avec Pablo Casals*. Ed.Michel Albin, Paris, 1955, pag.245-246.

Iată şi câteva cuvinte ale lui George Enescu, binecunoscute: " Ceea ce e hotărâtor în artă este de a vibra tu însuți şi a face şi pe ceilalți să vibreze."[10] Totuşi el rosteşte câteva îndemnuri concrete, revelatoare, în îndrumările adresate lui Y. Menuhin: "Ca să cunoşti autorul temeinic, studiază-i biografia, operele, ca să ai posibilitatea de a le compara şi a le aprecia astfel pe fiecare în parte. Trebuie să cunoşti de asemenea epoca în care a trăit autorul şi spiritul epocii. Numai cunoscând toate aceste elemente poți fi sigur că ai să te apropii de intențiile lui”[11].

Explicit, ghidându-ne spre metodica problemei, Dinu Lipatti mărturiseşte într-o scrisoare: "Adevărata şi singura noastră religie, unicul nostru punct de sprijin de nezdruncinat, este textul scris. Nu trebuie niciodată să facem vreo greşeală față de acest text, ca şi cum am avea să răspundem clipă de clipă de faptul nostru pe acest tărâm, în fața unor juri neînduplecați. Dat fiind acest înalt tribunal pe care-l instituim de bună voie spre a ne fi pavăză la ceea ce socotim noi că ar fi credința noastră, evanghelia noastră, textul scris trebuie să-l studiem, să-l asimilăm, să-l confruntăm cu mai multe ediții, pentru ca în cele din urmă să fie pusă în lumină acea imagine care să corespundă cu cea mai mare fidelitate gândirii inițiale a creatorului. Odată aceasta bine statornicit, nu trebuie să uităm că textul, ca să-şi trăiască propria lui viață, are nevoie să capete de la noi viața noastră şi tocmai ca şi când ar fi vorba de o clădire, se cuvine să punem pe temeliile de beton ale scrupulozității noastre față de text, tot ceea ce are nevoie o casă ca să poată fi durată, adică: avântul inimii noastre, spontaneitatea, libertatea, diversitatea simțămintelor, etc."[12] Referirea la text, care trebuie studiat, asimilat şi confruntat; adausul, la scrupulozitatea față de text, a avântului inimii, spontaneitate, libertate, diversitatea simțămintelor, drept material de construcție, răspunde în mare la a treia întrebare pe care am formulat-o mai sus: "cum reuşim să ne însuşim maximul de pătrundere în sensul profund ce se cere revelat din textul muzical."

În ceea ce ne priveşte, vedem **misiunea interpretării muzicale**, rostul ei superior, în împlinirea următoarelor trei postulate:

a) reînsuflețirea autentică a profilului sufletesc al creatorului muzical şi a epocii pe care el o reprezintă;

b) tălmăcirea caracterului uman, general valabil, al mesajului artistic închis în notația muzicală;

c) revelarea sensurilor superioare, estetice şi etice, imanente operei de artă.

[10] "Ce qui importe en art, s'est de vibrer soi-meme et de faire vibrer les autres", Bernard Gavoty: *Les Souvenirs de Georges Enesco*, Ed.Flammarion Paris, 1955, pag.105.
[11] Robert Magidoff, *Yehudi Menuhin*, Ed. Robert Halle, London, 1956.
[12] Barbu Brezeanu, *Şase ani de la moartea lui Dinu Lipatti*, rev. "Muzica" nr.12, Bucureşti, 1956.

Sau, cu alte cuvinte: interpretul trebuie să ne descopere potențialul de **individualizare**, de **umanizare** şi de **transfigurare** al artei sunetelor. Socotim că această formulare oglindeşte oarecum cerințele sentimentului general al zilelor noastre față de interpretul de artă în genere. Într-adevăr, omenirea actuală nu poate pretinde mai puțin artistului. Ea nu mai vrea să primească confidențe subiective, neesențiale şi formaliste: dimpotrivă, jinduieşte după marile adevăruri, după destăinuirile directe şi sincere atât în artă cât şi în raporturile de la om la om. Fie că ni se oferă muzica palestriniană, fie aceea a lui Honegger, cerem mereu răspunsuri la problemele noastre personale, sociale şi universale, căci socotim arta sunetelor capabilă să sugereze limpeziri şi armonizări de simțire pe planuri nespus de elevate.

## *Profilul său*

S-a încercat de către cineva portretizarea naturii atât de particulare a interpretului de artă? Ce îl caracterizează mai evident şi concludent în situația sa de intermediar între creator şi auditor? Diapazonul sufletesc al artistului-interpret este trăirea exaltată a proceselor sufleteşti dintotdeauna. El devine gemenul, mai mult chiar, *alter ego*-ul creatorului artistic, ambii condiționându-se reciproc, constituind un întreg inseparabil. Interpretul va fi mediul fizic şi psihic prin care inspirația creatorului se întrupează: *principiul feminin* - ca să folosim o imagine plastică - care oferă scânteii spirituale mediul necesar materializării, organizării şi personalizării operei de artă.

Prin toate simțurile, prin antenele sufletului, printr-o înțelegere organică, interpretul autentic se îmbibă cu fluidul tainic al creației de artă şi împrumutându-i viață, formă, volum şi culoare, o materializează în sunet, imagine şi mişcare, descătuşându-i energiile latente. Nu însă pentru a trăi emoția artistică în tăcere şi singurătate. Interpretul de artă vrea să se agite în plină lumină, pe prim plan, într-o ambianță spectaculoasă, comunicând emoțiile sale unui număr cât mai mare de auditori, dorindu-se port-vocea sufletului colectivității.

Karl von Pidoll, autorul lucrării amintite mai sus, menționează *două tipuri* distincte de interpreți: cel stăpânit de *mania vanității* - în majoritatea cazurilor psihopatică - de a se manifesta public şi a fi aclamat, în fond de a se produce pe sine însuşi, şi, la polul opus, cel care se uită pe sine însuşi stăpânit fiind de demonul interior, al misiunii *de a servi arta cu pasiune şi abnegație*. Cu siguranță sunt creionate doar tipurile extreme ale

interpretului. Credem că de obicei nevoia comuniunii cât mai directe cu masa auditorului - desigur existentă în fiecare interpret - se întâlneşte cu entuziasmul său sincer pentru faptul artistic pe care îl realizează.

Mult variate sunt aspectele interpretării muzicale în timp, dependente de gradul de evoluţie a muzicii în general, de curente şi fenomene născute de viaţa politică, socială şi culturală a timpurilor, de mijloacele de expresie muzicală etc. Întotdeauna, sensibilitatea interpretului muzical a servit fidel, în tot cromatismul lor, multiplele faţete ale rostirii muzicale, atât cele ce însemnau o îmbogăţire a vocabularului şi sensului muzicii cât şi vremelnicele rătăciri ale ei. Îl ghidează întru aceasta un instinct al trăirii fenomenului artistic - reprezentativ în timp şi aspect - atât de sigur, încât adeseori s-a putut lipsi de o cuprinzătoare ştiinţă muzicală şi de un larg orizont cultural. Îndeosebi surprinde aceea ce am putea numi *sensibilitatea contemporaneităţii* la interpretul autentic: saltul de o vizionară siguranţă în intuiţia noului grai muzical, fundamental diferit de la o generaţie la alta.

Vorbind de interpret, de profilul şi rostul său, ne referim exclusiv la **artistul reproductiv** şi nu la acea personalitate complexă întrunind în fiinţa sa atât compozitorul cât şi interpretul: apariţie premergătoare artei interpretative propriu-zise, stăpânind exclusiv viaţa muzicală concertistică până în miezul secolului al 19-lea.

Într-adevăr, a fost nevoie de factura tot mai complicată, mai pretenţioasă a creaţiei muzicale, depăşind posibilităţile de realizare tehnică ireproşabilă ale compozitorului absorbit de munca sa, pentru ca problema recreării operei de artă să necesite diviziunea atribuţiilor, dând naştere tipului de **interpret profesionist**. Abia de o sută de ani îşi îndeplineşte această chemare de tălmăcitor al muzicii (paralel încă într-o anumită măsură cu compozitorul-interpret), împrumutând operei de artă muzicală o strălucire particulară, potenţată adeseori faţă de aceea realizată de creatorul însuşi: aportul sensibilităţii proprii la fondul de simţire cuprins în text. (Ne referim aici la interpretarea solistică a muzicii instrumentale, arta interpretativă vocală apărând cu aproape un secol mai înainte).

**Obiectul studiului** de faţă este cercetarea condiţiilor interpretării muzicale în contemporaneitate, descifrând căile spre înţelegerea modalităţilor de expresie ale muzicii momentului actual de cultură, creaţie care se află la o răscruce, în plină efervescenţă, luând-o înaintea putinţei de înţelegere chiar a auditorului cu o serioasă cultură muzicală.

În ce priveşte marea moştenire a muzicii trecutului, se impune recunoaşterea şi cultivarea posibilităţilor de o mai revelatoare intuiţie şi înţelegere a caracterului autentic al acesteia.

Avem credinţa că pentru împlinirea menirii sale de tălmaci artistic autorizat,

interpretul trebuie să trezească azi în sine forțe noi, forțe pe care dorim să le numim înainte de toate *active*, adică de o sporită veghe şi atenție față cu multiplele solii şi energii ce radiază din creația muzicală de întotdeauna. Dinu Lipatti spunea: "dacă vrei să-ți realizezi visurile trebuie să fii treaz de tot...", cuvinte care exprimă în nucleu esența problematicii interpretării artistice.

Înainte însă de a aborda aspectul actual al interpretării muzicale, socotim utilă trecerea în revistă, succint, a etapelor parcurse de aceasta în răstimpul a două secole şi jumătate, 1700-1950, adică de când interpretul muzical începe să se afirme ca element constitutiv de incontestabilă impulsionare a vieții muzicale, în înțelesul cuprinzător al cuvântului. Atingând tangențial aspecte ale istoriei muzicii prin ilustrarea culminațiilor interpretative reprezentând pe rând împlinirea câte unui ciclu de evoluție artistică, încercăm relevarea meandrelor caracteristice atât ale creației cât şi recreației muzicale. Vom putea urmări un mers înainte în timp al expresiei muzicale, de la aspectul compus senzorial-organizator la acel emotiv – diferențiat, tinzând spre spiritual-sintetic - am putea zice obiectiv şi subiectiv-uman totodată.

# Scurt istoric al interpretării muzicale

## *Virtuozitatea vocală*

Cu interpretul solist, reprezentativ în sensul modern al cuvântului ne întâlnim în pragul lui 1700 şi anume cu tipul marelui cântăreț de operă, eroul *bel canto*-ului italian, stăpân pe o tehnică vocală şi o cunoaştere a mijloacelor expresivității artistice, impresionante, facultăți câştigate în cursul a un veac de experiențe şi perfecționări aduse genului muzicii dramatice, acea *nuove musiche* creată la 1600 de idealul clasicist al renaşterii italiene. Glasul omenesc inspiră creatorilor timpului primele efuziuni lirice individuale, prima descătuşare melodică de amplă respirație a discursului muzical, nu numai în *dramma per musica*, oratoriu şi cantată ci în întreaga creație cultică şi laică, vocală şi instrumentală.

Din triumf în triumf, arta cântului solistic purtând mesajul nou al afectelor sufleteşti individuale, dând viață creațiilor unor Peri, Monteverdi, Scarlatti, Piccini, Gluck, deschide drum farmecului senzual al glasului cultivat, putinței de caracterizare a timbrurilor vocale, posibilității de exteriorizare a gamei de simțiri dramatico-lirice, potențialului de virtuozitate şi strălucire tehnică, primatului melodic în creația muzicală, fascinației personalității artistice. Culminația măiestriei cântului, înălțarea persoanei interpretului pe primul plan al interesului artistic, marchează atingerea primei împliniri individuale în arta interpretativă, împlinire cu repercusiuni pozitive şi negative asupra evoluției muzicii.

Opera italiană se dezvoltă şi domină curând, grație însuşirilor cuceritoare ale artei cântului, întreaga viață muzicală a secolului al XVIII-lea impunând creația şi protagoniştii săi teatrelor de operă ce se deschid pe rând la Veneția, Neapole, Paris, Hamburg etc. Revelația forței de fascinare a cântului artistic asupra publicului, supraviețuirea calității sale pur fizice poartă însă în sine primejdia ruperii echilibrului organic între aportul creației şi acel al interpretului. Începe epoca *bel canto*-ului, melodia domină absolut, cântărețul devine persoana capitală în economia operei dramatice, compozitorul nu întârzie să-l servească: "genul operei se îndepărtează tot mai mult de idealul florentin, corul cedează tot mai mult pasul solistului, dispare chiar cu totul şi cântul *arioso* înlătură complet dramaticul" spune Hugo Riemann. Compoziția dramatico - lirică serveşte exclusiv setea de virtuozitate şi aclamații a *primadonne*-lor şi *primi uomini*-lor celebri ai scenei, introducând faimoasele arii scrise pe măsura unui anumit glas: pretexte pentru

acrobații vocale în totală contrazicere cu desfăşurarea acțiunii cerute de text. Faima unei Faustina Hasse, sau a castraților celebri Farinelli şi Senesino, voci glorioase, eroi pe cât de prețioşi pe atât de capricioşi ai operei italiene, mai stăruie în amintirea urmaşilor, marcând declinul operei după o ascendență culminantă, de importanță capitală pentru evoluția muzicii.

## *Instrumentiştii preclasici*

În ce priveşte muzica instrumentală, creația se simte chemată să zugrăvească de acum încolo stări sufleteşti, servindu-se de caracteristicul vocal în volutele liniei melodice, căutând să sugereze inflexiunile, timbrul şi vibrația vocii omeneşti. Când prin veacurile viitoare muzica instrumentală intenționează reliefarea pregnant emotivă a unei idei melodice, autorii vor folosi termenii *cantabile*, *cantando*, *aria*, ca unele ce exprimă esențialul urmărit. Expresivitatea sonorității va deveni problema de căpetenie atât a creației instrumentale, impulsionând dezvoltarea impresionantă a compoziției instrumentale solistice, cât şi aceea a constructorilor de instrumente (viola pomposa, flauto d'amore din orchestra lui Bach) angajați cu toții în căutarea celui mai perfecționat mecanism pentru realizarea sunetului ideal.

Emanciparea muzicii instrumentale, părăsirea rolului ei de auxiliar, de sprijin armonic al cântului, încercările ei de independență au o evoluție mai înceată. Lăuta, formele precursoare ale clavirului şi orga, extrag cele dintâi din materialul muzicii vocale cultice şi lumeşti, din elementele sonore şi ritmice ale cântecului şi dansului popular, substanța potrivită pentru o expresie muzicală proprie, expresie care se va limpezi, organiza şi individualiza cu deosebită vigoare şi varietate, într-un ritm susținut, în cursul veacului al 17-lea. Ea va apare în public în jurul lui 1700, în ipostaza sa maturizată de muzică instrumentală orchestrală, solistică şi de cameră. Succede, în plin marş, spre o sinteză a elementelor sale expresive particulare, fructului matur şi cu simptome de declin al artei virtuoz vocale contemporane.

Creația reprezintă dezvoltarea şi perfecționarea a numeroase forme muzicale noi de autonomă structură: Suita, Toccata, Preludiul, Fuga, Fantezia, Variațiunile şi Concertul.

Interpretul muzical instrumentist de la 1700 se deosebeşte însă hotărâtor de tipul interpretului vocal. Marii virtuozi ai orgii, viorii şi clavecinului - principalele instrumente solistice - glorioasa pleiadă a unor Corelli, Vivaldi, Locatelli, Geminiani, Domenico Scarlatti, Tartini, Veracini, Pugnani, Couperin, Rameau, Purcell, Telemann, Buxtehude, Reinken, Froberger, Hässler, Händel şi Bach - ca să rămânem numai pe culmi - sunt

primii reprezentanți ai **creatorului-interpret**, fenomen de capitală importanță pentru educarea artistică a societății. Ei au o misiune artistică bine definită: să demonstreze prin măiestria lor interpretativă organizarea limbajului muzical instrumental solistic; să situeze pe prim plan problemele de arhitectonică muzicală, de relief şi transparență contrapunctică, de plasticitate în conturarea ideilor, de documentări stilistice (tempi, accente, sonorități, frazare), de integrare organică a elementelor expresive vocale – tot atâtea exigențe apelând la maturitatea gândirii, la experiența personalității creatoare.

Aceste noi caractere ale stilului instrumental sunt exemplificate în interpretarea creatorilor-instrumentişti ai timpului, având cu atât mai multă autoritate, cu cât aceştia se exprimă pe ei înşişi, prezentând public fiecare doar creația proprie, obicei care a dăinuit până în primele decenii ale secolului al XIX-lea.

Nu e prea greu să ne imaginăm performanțele artistice ale acestor mari interpreți. Cunoaştem azi principalele opere instrumentale preclasice şi simțim din plin suflul tonic de mare artă perfect echilibrată pe care îl radiază. Trăim încântați arcul întins al melodicei de atât de nobile proporții, pulsația ritmicei pregnante şi antrenante, fuziunea tot mai organică între contrapunctic şi acordic, sănătatea, fantezia şi bucuria de a trăi a acestei muzici. Acel ce va ridica cu puterea geniului său limbajul muzical al epocii la rangul de simbol al plinirii şi depăşirii unui stil artistic definit, în ipostaza sa întreită de **creator, interpret** şi **pedagog**, poartă un nume devenit legendar şi cere un popas în fața sa.

## *J. S. Bach*

Pentru istoria muzicii, Bach înseamnă turnarea în tipare definitive, în exemplare unice, a tuturor formelor muzicale reprezentative ale polifonismului - atât cele vocale cât şi instrumentale - sintetizând desăvârşirea esteticii muzicale medievale în acelaşi timp cu umanizarea stilului contrapunctic, prin îmbinarea lui cu vocabularul nou al graiului armonic traducând emoțiile subiective.

Într-unul din studiile sale literare despre Cervantes şi Shakespeare, poetul H.Heine scrie: "Ei se deosebesc de contemporanii lor nu printr-o deosebită simțire şi gândire sau un mod deosebit de reprezentare, ci numai prin o mai sporită *adâncime*, *duioşie*, *gingăşie* şi *forță.*"[13] Referind aceste cuvinte la Bach, Mozart sau Schubert se spune exact ceea ce trebuie spus dacă acordăm importanța cuvenită expresiilor subliniate mai sus.

Mult sporita profunzime şi intuiție în înțelegerea fenomenelor vieții, simțire intim-

[13] "Sie unterscheiden sich von ihren Zeitgenossen keineswegs durch besonderes Fühlen oder Denken oder besonderer Darstellungsart, sondern nur durch bedeutendere Tiefe, Innigkeit, Zarte und Kraft."

duioasă faţă cu tot ce e omenesc, gingăşie şi forţă în exprimarea sentimentelor omeneşti: într-adevăr aceste facultăţi, depăşind măsura obişnuită, deosebesc pe Bach de marii săi contemporani şi înaintaşi: Haendel, Schütz, Lassus şi Palestrina. Citind volumul de aproape 800 pagini al lui Albert Schweitzer: *Johann Sebastian Bach*, apărut în primă ediţie în 1908, întâlneşti mereu referirea la nota dominantă de uman, de vibraţie sufletească şi identificare iubitoare cu toate elementele universului a muzicii sale.

Virtuoz al orgii şi clavecinului, dirijor şi educator, Bach a transmis mesajul său artistic în concerte şi biserică, cucerind îndeosebi ca organist o celebritate răsunătoare. Ca cembalist a uimit societatea curţilor regale din Dresda şi Berlin, unde muzica şi muzicienii italieni şi francezi erau preţuiţi peste măsură. Darul său de improvizaţie, de a construi instantaneu, pe o temă dată o fugă în 5-6 voci, era întâmpinat cu admiraţie unanimă.

Philipp Spitta, biograful principal al lui Bach relatează între altele cum încă din timpul vieţii sale, se răspândiseră adevărate legende despre măiestria cântatului său. De pildă cum, în ţinută de învăţător rural, intra în biserica vreunui mic orăşel, rugând pe organistul local să-i cedeze locul la instrument. Dezlănţuia şuvoiul armoniilor şi savura apoi stupoarea credincioşilor şi a organistului care exclama: „acesta este sau Bach sau diavolul!”.

Despre reprezentarea unei cantate (sau oratoriu) sub direcţia lui Bach, găsim tot la Spitta o savuroasă descriere: Johann Mathias Gesner, rector al Şcolii Sf.Toma între 1730-1734, mare admirator al lui Bach, în comentariile sale la "*Institutiones Oratorise de Quintilianus* " (publicate de dânsul în 1738), în legătură cu descrierea virtuozităţii chitariştilor vremii, care în acelaşi timp cântau din voce, din instrument şi băteau măsura cu piciorul, notează următoarele: "Toate aceste, Fabius, le-ai considera drept neînsemnate, dacă ai putea reînvia şi vedea pe Bach / îl citez pe el întrucât nu demult mi-a fost coleg la Sf.Toma din Leipzig/ cum cântă cu ambele mâini şi toate degetele, la clavirul care întruneşte în sine sunetele multor ţitere, sau la instrumentul instrumentelor ale cărui ţevi nenumărate sunt însufleţite cu ajutorul foalelor, cum aci cu ambele mâini, dincolo cu picioare agile aleargă pe clape producând de unul singur o mulţime de sunete diferite dar totuşi consonante: dacă l-ai vedea, îţi spun, pe dânsul cum, în timp ce produce ceea ce mai mulţi ţiterişti şi o mie de flautişti de ai voştri împreună n-ar putea înfăptui, nu cântă doar o melodie ca unul ce cântă la ţiteră partea ce-i incumbă, ci ţine seamă de toţi cei treizeci până la patruzeci de muzicanţi, strunind pe unul cu un semn, pe altul bătând măsura, pe al treilea cu deget ameninţător, dând tonul acestuia în registrul înalt, celuilalt în registrul mediu şi celui de al treilea în registrul grav, şi cum el singur, deşi are de realizat sarcina cea mai dificilă dintre toate în lărmuitorul vuiet al ansamblului,

observă totuşi când undeva ceva nu consună, îi ține pe toți în frâu, preîntâmpină pretutindeni greşelile, readuce întâmplătoarele şovăieli la ordine, să-l vezi cum palpită de ritm în toate articulațiile, cum prinde cu ureche ageră toate armoniile şi intonează toate melodiile cu vocea sa slabă. Eu sunt de obicei un mare admirator al antichității, dar socot că prietenul meu Bach sau cine ar fi asemeni lui,cuprinde în persoana sa mulți bărbați ca Orfeu şi douăzeci de cântăreți ca Arion."[14]

Edwin Fischer, în ale sale "Considérations sur la musique" , vorbind despre marele merit al lui Bach în îmbinarea lumii polifonismului medieval cu lumea armonică a cântecului şi dansului popular, conclude astfel: "Auditorul interesat în urmărirea jocului vocilor, găseşte în lucrările lui Bach o bucurie şi o înălțare, tot atât de mari, ca şi acel ce posedă o gândire vertical-armonică; singur acela care este capabil de a resimți simultan aceste două aspecte poate înțelege măreția unică a acestui om... El stăpâneşte atât armonia abundând în culori cât şi bogata moştenire a polifoniei medievale. Le umple cu substanță şi forța cea mai vie, situându-se astfel la răscrucea timpurilor, ca o cumpănă de ape, ca o linie de demarcație între trecut şi viitor."[15]

De pe culmea artistică atinsă de Bach, stăpân pe trecut prin măiestria scrisului şi prevestind viitorul prin capacitatea de simțire şi fantezia inspirației, evoluția muzicii se îndreaptă spre plaiurile înfloririi haydn-mozartiene, unde zâmbeşte grația şi vorbeşte acea

---

[14] "Dies alles, Fabius, würdest du für geringfügig halten, wenn du von den Toten erstehen und Bach sehen könntest /ich führe ihn an, weil er vor nicht länger Zeit auf der Thomasschule zu Leipzig mein Kollege war/, wie er mit beiden Händen und allen Fingern das Klavier spielt, welches die Töne vieler Cithern in sich fasst, oder das Instrument der Instrumente, dessen unzahlige Pfeifen durch Bälge beseelt werden, wie er von hier aus mit beiden Händen, von dort her mit hurtigen Füssen über die Tasten eilt und allein eine Mehrheit von ganz verschiedenen aber doch zu einander passenden Tonreihen hervorbringt: wenn du diesen, sag ich, sähest, wie er, während er vollbringt, was mehre eurer Citherspieler und tausend Flötenspieler vereint nicht zu Standenbrachten, nicht etwa nur eine Melodie singt, wie einer der zur Cither singt, und so seine Aufgabe löst, sondern auf alle zugleich achtet, und von dreissig oder gar vierzig Musikern den einen durch einen Wink, den andern durch Treten des Takts, den dritten mit drohendem Finger in Ordnung halt, jenem in hoher, diesem in tiefer, dem dritten in mittlerer Lage seinen Ton angibt, und dass er ganz allein, im lautesten Getön der zusammenwirkenden, obgleich er von allen die schwierigste Aufgabe hat, doch sofort bemerkt, wenn und wo etwas nicht stimmt und alle zusammenhalt und überall vorbeugt und wenn es irgendwo schwankt, die Sicherheit wieder herstellt, wie der Rhythmus ihm in allen Gliedern sitzt, wie er alle Harmonien mit scharfem Ohre erfasst und alle Stimmen mit dem geringen Umfange der eigenen Stimme allein hervorbringt. Ich bin sonst ein grosser Verehrer des Altertums, aber ich glaube, dass mein Freund Bach, und wer ihm etwa ähnlich sein sollte, viele Männer wie Orpheus und zwanzig Sänger wie Arion in sich schliesst." (Citatul, în original într-o unică respirație, ne-a tentat spre o încercare de tălmăcire identică.). Ph.Spitta: *J.S.Bach*, Ed.Breitkopf&Haertel, 1949, pag.214.

[15] "L'auditeur, qui suit les voix, trouve dans les oeuvres de Bach une joie et une élévations aussi grande que celui de qui la pensée est harmonique verticale; seul celui qui est capable de ressentir à la fois ces deux aspects peut comprendre la grandeur unique de cet homme... Il réussit l'harmonie haute en couleurs et le riche héritage de la poliphonie médiévale. Il les remplit du contenu et de la force la plus vivante et se trouve être ainsi au tournant des âges, comme une ligne de partage des eaux, comme une ligne de faîte entre le passé et l'avenir." Edwin Fischer, *Considérations sur la musique*, Ed.du Coudrier, Paris, 1951.

"tandră simțire a inimii, care l-a predestinat înainte de toate drept cântăreț al iubirii"...[16], cum îl caracterizează pe Mozart biograful său Ludwig Nohl, ca să urce apoi subit şi vertiginos spre piscul solitar al simțirii beethoveniene.

## Instrumentalismul în ascendență

Epoca muzicală de la 1750 înainte până în primele două decenii ale veacului al 19-lea, definită de obicei drept aceea a *clasicilor vienezi*, stă sub dominația spirituală a constelației Haydn-Mozart-Beethoven, trio-ul "clasic" prin definiție, înțelegând prin aceasta echilibrul perfect între fondul emotiv şi mijloacele formale de expresie artistică. Muzica instrumentală, în special, înnoită şi îmbogățită, după 1750, de măiestria componistică a fiilor lui Bach, de Johann Stamitz, Franz Xaver Richter şi alții, va atinge, grație clasicismului vienez, un nou ideal artistic, oglindind un alt aspect al simțirii şi gândirii muzicale. Acesta apare mai pregnant în forma sonatei, instaurând domnia melodiei susținută de o armonie multicoloră, sugerând prin măiestria expunerii şi dezvoltării materialului tematic, prin profilul contrastant al ideilor, diferite stări de suflet înmănunchiate armonios într-o succesiune de imagini muzicale plăcut variată. Poate niciodată, în istoria muzicii, ideile muzicale, formele pe care le îmbracă, sensibilitatea vocabularului, varietatea stărilor emotive, echilibrul între spontaneitate şi îngrădire, nu formează un întreg mai rotunjit, mai sincer şi artistic decât în creația lui Haydn şi mai ales Mozart.

Între marii interpreți ai timpului, între care găsim pe genialul Wilhelm Friedemann Bach, pe Johann Christian şi Carl Philipp Emanuel Bach, pe Joseph şi Michael Haydn, cel care ocupă locul întâi este:

## W.A.Mozart

Nu pare greu să reînviem din mărturiile istoriei, imaginea *copilului-minune* care a fost "Woferl", cum era răsfățat de ai săi. Cânta, la etatea de 6 ani, cu o siguranță uimitoare, atât la clavir cât şi la vioară, în vârstă de 8 ani cânta la orgă şi e inițiat în tehnica bel-canto-ului, la 14 ani i se cântă în Italia prima operă după moda timpului, pe care o dirijează personal. Prezintă Vienei, atât de sensibilă la farmecul muzicii, toate concertele sale pentru pian, în timpul bărbăției sale, cu o autoritate artistică atât de

[16] "zartliche Empfindung des Herzens, die ihn vor allem zum Sänger der Liebe gemacht hat...", Ludwig Nohl, *Mozart*, Ed.Philipp Reclam, Musiker-Biographien nr.1121, Leipzig.

răsunătoare încât tânărului Beethoven din îndepărtatul Bonn nu i se prevesteşte nimic mai îmbietor decât să devină urmaşul acestui reputat maestru. Asemeni lui Bach, care a triumfat în duelul artistic cu răsfăţatul Marchand, organist, cembalist şi compozitor al curţii regale din Dresda, Mozart, în întrecere cu Clementi în calitate de pianist, cu I.W.Hässler la orgă şi clavir, a demonstrat repetat marea sa artă pianistică.

În lucrarea amintită mai sus, L. Nohl citează relatarea unui martor ocular despre un concert la Praga: "Nicicând nu s-a văzut teatrul atât de plin, nicicând o încântare mai unanimă. Nu ştiam într-adevăr ce să admirăm mai mult, extraordinara compoziţie sau extraordinara execuţie: ambele unite produceau o impresie generală asemănătoare unei vrăji delicioase. Dar această stare se transformă în ovaţii furtunoase când la sfârşit Mozart, singur (se vede că până atunci cântase acompaniat de orchestră, n.a.) improviză mai mult de o jumătate de oră. Rechemat pentru a treia oară, Mozart apăru din nou şi faţa sa radia de o intensă mulţumire. Reîncepu să cânte cu entuziasm crescând, producând ceea ce încă niciodată nu se auzise, când deodată o voce puternică strigă: <<Din Figaro!>> Mozart preludiă imediat aria favorită "*Dort vergiss*", improviză o duzină de variaţii dintre cele mai interesante şi măiestrite, şi termină în ropote de aplauze această remarcabilă producţie."[17]

Făclia artei, căzută din mâinile lui Mozart la 1791, a fost ridicată imediat de Beethoven. În decembrie 1792 tânărul de 22 ani se stabileşte definitiv la Viena, pentru a primi, după cum îi urează admiratorul său, contele Waldstein, "spiritul lui Mozart din mâinile lui Haydn."

## *L. van Beethoven*

Ce anume deosebeşte esenţial muzica sa de cea a lui Mozart şi Haydn? În primul rând, desigur, intensitatea şi vulnerabilitatea imensă a simţirii, incandescenţa permanentă a sensibilităţii sale faţă de aspectele majore - de valabilitate universală - ale vieţii omeneşti. În timp ce predecesorii îşi exprimă cu discreţie şi în tonul graţios al timpului, stările sufleteşti, Beethoven se bucură şi suferă cu angajarea întregii sale fiinţe, pasionat şi

[17] "Nie sah man das Theater so voll Menschen, nie ein einstimmigeres Entzücken. Wir wussten in der Tat nicht, was wir mehr bewundern sollten, ob die ausserordentliche Komposition oder das ausserordentliche Spiel: beides zusammen bewirkte einen Totaleindruck welcher einer süssen Bezauberung glich. Aber dieser Zustand löste sich, als Mozart zu Ende allein mehr als eine halbe Stunde phantasierte, in lauter überströmende Beifällsausserung auf. Zum drittenmal bestürmt, erschien Mozart wieder und innige Zufriedenheit strahlte aus seinem Antlitz. Er begann mit steigernder Begeisterung, leistete was noch nie gehört worden, als auf einmal eine laute Stimme rief: "Aus Figaro!" worauf Mozart in die Lieblingsarie "Dort vergiss" einleitete, ein Dutzend der interessantesten und künstlichsten Variationen improvisierte und unter dem rauschendsten Beifall diese merkwürdige Produktion endigte." ib.

dincolo de orice uzanță, în erupții vulcanice. De la întâia idee tematică până la opera finită, el va parcurge de fiecare dată un drum exaltat de spiritualizare şi sintetizare a elementelor expresive muzicale, într-o încordare eroică, unică în istoria muzicii. Beethoven urmăreşte în muzică ceea ce intuitiv şi cu toate puterile sufletului, este depăsirea convenționalului şi găsirea expresiei *omenescului* în ipostaza sa artistică supremă. Cu greu încape acest tumult sonor în veşmântul formal statornicit de Haydn şi Mozart, păstrat totuşi de el, dar lărgit şi sensibilizat până la contopirea cu mesajul emotiv.

Concertele, Sonatele, Rondourile şi Variațiunile sale, Beethoven le prezintă personal publicului vienez, în saloane şi concerte publice. Contemporanii rămân mai cu seamă uluiți de măiestria improvizațiilor sale, facultate pe care o împarte cu Mozart, Haendel şi Bach. Despre pianistul Beethoven lăsăm să ne vorbească Richard Specht, în capitolul *Der Herr des Klavierspiels*: „Turnir pianistic... Nu târziu după aceea (după sosirea lui Beethoven la Viena, n.n.) se întâmplă că vestitul Abbé Gelinek, un favorit răsfățat al lumii muzicale încântate de măiestria sa pianistică sclipitor cizelată şi elegantă, vizită pe tatăl lui Karl Czerny, acel care avea să devină mai târziu elevul lui Beethoven şi profesorul lui Liszt, pe atunci însă abia mic băiețel; în cursul conversației Gelinek aminteşte că în seara aceea este invitat într-o societate pentru o întrecere cu un pianist necunoscut. Este foarte încrezător şi la plecare spune încă cu evident dispreț: „O să-l facem praf!". A doua zi vine din nou şi bătrânul Czerny se interesează de rezultatul întrecerii. Însă Gelinek este foarte tulburat: "O, n-am să uit ziua de ieri! Tânărul acela are pe diavolul într-însul! Nicicând n-am auzit pe cineva cântând astfel. A improvizat pe o temă dată de mine în aşa fel cum nici pe Mozart nu l-am auzit. Apoi a cântat compoziții proprii care sunt minunate şi grandioase în cel mai înalt grad şi scoate din pian efecte şi performanțe tehnice pe care noi nici nu le-am visat vreodată." Czerny-tatăl întreabă curios cum se numeşte străinul pianist-vrăjitor şi Gelinek raportează, încă indispus şi consternat: "Este un tânăr scund, urât la înfățişare, brun şi cu o mină îndărătnică... Îl cheamă Beethoven." Atunci a auzit Karl Czerny pentru întâia dată acest nume şi din ceasul acela a devenit adeptul său. Întâmplarea în sine a lăsat puştiului o impresie atât de neştearsă, încât o povestea încă la bătrânețe cu vioiciunea faptului trăit recent."[18]

[18] "Turnier am Flügel... Nicht allzulange nachher begibt es sich, dass der berühmte Abbé Gelinek, ein verwöhnter Liebling der durch seine glänzend geschliffene, elegante pianistische Meisterschaft entzückten Musikwelt, zu dem Vater Karl Czernys kam, der späterhin Beethovens Schüller und Liszts Lehrer werden sollte, damals aber erst ein kleiner Bub war; im Laufe des Gesprächs erwähnt Gelinek, dass er für den Abend in eine Gesellschaft geladen sei um sich dort mit einem unbekannten Klavierspieler zu messen. Er ist sehr zuverlässig und sagt beim Abschied noch recht geringschatzig: "Den wollen wir zusammenhauen". Am nächsten Tag kommt er wieder und der alte Czerny fragt ihn nach dem Ausgang des Wettstreits. Aber Gelinek ist ganz verstört: "O, an den gestrigen Tag werde ich denken. In dem jungen Menschen steckt der Satan. Nie habe ich so spielen gehört. Er phantasierte auf ein von mir gegebenes Thema, wie ich selbst Mozart nie phantasieren gehört habe. Dann spielte er eigene Kompositionen, die im höchsten Grade

În continuare povesteşte Specht despre alte asemenea întreceri ale lui Beethoven, cu virtuozul pianist şi compozitor Daniel Steibelt, apoi cu pianistul preferat al vienezilor, Joseph Wölffl, fost elev al lui Leopold Mozart, relevând deosebirile între aceştia şi Beethoven: "Deoparte un delicat echilibru, de cealaltă o aspră însufleţire; aici insinuare amabilă, dincolo o stranie îndrăzneală; aici corectitudine, dincolo măreţie nepăsătoare, încăpăţânată şi aprinsă..."

Două lumi deosebite, una reflectând gustul timpului, cealaltă solia eternului...

O asemenea copleşitoare apariţie pe scena de concert rămâne însă singulară în vremea aceea, când apare, cu o întârziere de un veac, şi în muzica instrumentală fenomenul caracteristic artei vocale dramatice de la 1700: devierea evoluţiei sale, atât în creaţie cât şi interpretare, spre accentuarea exagerată a elementelor de strălucire tehnică, ornamentând o inspiraţie melodică de priză facilă şi imediată.

## *Virtuozitatea instrumentală*

Între anii 1790-1830, cu aproximaţie, toată admiraţia contemporaneităţii lui Beethoven se îndreaptă spre acei celebri creatori-interpreţi, răsfăţaţi stăpâni ai gustului muzical al timpului: M.Clementi, I.B.Cramer, F.Kalkbrenner, J.Moscheles, H.Herz, J.Field, N.Hummel, ca să amintim numai marii pianişti, creatori ai unei muzici noi, urmărind atingerea unui maxim efect prin exploatarea laturilor ei de melodicitate şi virtuozitate. O întreagă nouă literatură muzicală intră în circulaţia producţiilor muzicale publice: *capriciul, balada, studiul de concert, fantezia, marşul, miniatura, rondoul*, *parafraza, nocturna*, aceasta din urmă legată de numele lui John Field şi ridicată la culmi artistice puţin mai târziu de Chopin, forme libere care vor supravieţui atât modelelor prime cât şi autorilor care le-au creat.

Istoricii muzicali tratează în general cu puţine menajamente acest aspect al muzicii. Limba germană califică creaţia amintită drept *virtuoser Salonstil* şi *Klaviergeklingel* (zornăit claviristic). Îi recunoaşte totuşi influenţa certă în dezvoltarea tehnică a pianisticii şi meritul de a fi reprezentat o primă silabizare a vocabularului romantic. S-ar putea

wunderbar und grossartig sind und er bringt auf dem Klavier Schwierigkeiten und Effekte hervor, von denen wir uns nie etwas haben traumen lassen." Vater Czerny fragt neugierig nach dem Namen des fremden Klavierzauberers und Gelinek berichtet, noch immer konsterniert und unmutig: "Er ist ein kleiner, hässlicher, schwarz und störrisch aussehender junger Mann... er heisst Beethoven." Damals hat Karl Czerny diesen Namen zum erstenmal gehört und er war von da ab seinem Träger verfallen. Aber der Vorfall selbst hat auf den Knirps einen so unauslöschlichen Eindruck gemacht, dass er ihn noch als alter Mann mit der Lebhaftigkeit des soeben erlebten erzählte." Richard Specht, *Bildnis Beethovens*, Ed.Avalun, Hellerau bei Dresden, 1930, pag.100.

adăuga şi alte laturi pozitive ale acestui gen de creaţie: intensificarea mijloacelor sugestive şi descriptive, exploatarea ingenioasă a sonorităţilor instrumentale, muzicalizarea elementelor de ornamentaţie, sensibilizarea pedalizării: tot atâtea faţete cuceritoare ale limbajului sonor, chemate să rafineze urechea şi să ghideze imaginaţia muzicală.

Cel mai tipic exemplu al virtuozităţii interpretative rămâne desigur Nicolo Paganini, apariţie tulburătoare, a cărui măiestrie tehnică dusă până la fascinaţia unei revelaţii a avut o influenţă determinantă asupra evoluţiei pianistice a lui Liszt. Dar stăpânirea virtuoză a tehnicii instrumentale reprezintă şi biruirea exigenţelor mereu mai mari de această natură ale creaţiei *serioase* - ca să zicem aşa - a lui Beethoven şi urmaşilor săi, întru exprimarea tot mai cuprinzătoare a universului sufletesc uman. Un Beethoven al Concertului imperial şi al Appassionatei, un Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt şi Brahms vor pretinde de la interpret nu numai o putere de imaginaţie, un suflu de pasiune şi o gamă de sentimente congeniale, ci şi o stăpânire de uriaşe proporţii a instrumentului.

Cu anul 1830 aproximativ, se închide o epocă muzicală, în care recreaţia artistică, măiestria interpretativă solistică, susţinută prin excelenţă de înşişi autorii creaţiei muzicale, înfăţişează autoritar, de o parte aspectul major, de fond şi formă, al operei muzicale clasice, de cealaltă elementele de virtuozitate şi minoră semnificaţie emotivă.

Cu *Concertul nr. 3 în do*, pentru pian şi orchestră (scris la 1800) şi *Sonata lunii* ale lui Beethoven, cu *Liedurile*, *Impromptu*-urile şi *Wanderer–Fantasie* de Schubert, cu *Papillons* de Schumann, *Concertele* de Chopin şi *Parafrazele* de Liszt, intrăm în împărăţia muzicii romantice. "Apoi urmă romantismul, acest copil frumos, întârziat, interesant, însă puţin anemic, al revoluţiei franceze."[19] spune Edwin Fischer în opul său amintit mai înainte.

## Romantismul

În Musiklexikon-ul lui Riemann găsim definit romantismul, printre altele, astfel:

"Romantic, în opoziţie cu clasic, înseamnă scufundarea în sferă mai haotică a capacităţii de simţire, preponderenţa expresiei subiective faţă cu aspectele formale... o coborâre inconştientă sub suprafaţa activităţii clare a raţiunii şi a celei a plăsmuirii ordonate, o eliberare a fanteziei, a elementarei forţe creatoare lipsită de severa frânare a legilor convenţionale. Urmează din acestea că romanticii aduc cu ei elementele noului,

[19] "Puis vint le romantisme, cet enfant beau, tardif, intéressant mais un peu faiblard de la révolution française"

îmbogăţesc arta, adâncesc mijloacele de expresie... Astăzi se înţelege sub ***romantici*** în special compozitorii succesori lui Beethoven, care n-au păşit doar pe urmele sale, ci s-au folosit de stimulările aduse de dânsul pentru lărgirea mijloacelor expresive muzicale, făcând uz îndeosebi, cu precădere, de mijloacele muzicale coloristice şi picturale."[20]

In lucrarea dr. Fred Hamel, găsim calificativele: "...sentiment poporal... adâncimea extatică a vieţii sentimentale spre latura misticului... dispoziţia senzitivă, fluctuantă... destrămarea fluviului marilor pasiuni tot mai mult spre simţirile mărunte şi minuscule... dizolvarea individualismului integral al muzicii în componentele sale psihologice... ramificarea extremă a conţinuturilor simţirii..."[21].

Socotim că ambele caracterizări ale specificului romantic în muzică, citate mai sus, omit să cerceteze şi alte elemente ale aspectului romantic şi mai ales omit să facă legătura între afirmarea tot mai răspicată a individualizării gândirii şi simţirii umane şi frământările paralele ale vieţii sociale şi politice. Viaţa sufletească a omului secolului al 19-lea este solicitată de o avalanşă de evenimente publice atât de copleşitoare, încât reacţiunile sale artistice poartă pecetea febrilităţii emoţiilor continue. Îl stăpâneşte o curiozitate intelectuală şi senzitivă faţă de multitudinea noului şi neprevăzutului atâtor fapte istorice; orizontul său sufletesc se îmbogăţeşte prin contactul cu toate curentele noi, spirituale şi ştiinţifice, ale timpului; simte chemarea să împărtăşească toate idealurile sociale progresiste ale omenirii – tot atâtea experienţe sufleteşti pasionate care duc la exprimarea diferenţiată a reacţiunilor subiective tumultos resimţite.

R.Schumann exprimă explicit această stare de spirit într-o scrisoare către soţia sa, cu data de 13.IV.1838: "Mă emoţionează tot ce se petrece în lume: politica, literatura, oamenii; reflectez în felul meu asupra tot şi toate, ceea ce tinde apoi spre descărcare şi soluţionare prin muzică. Pentru aceasta sunt compoziţiile mele atât de greu de înţeles, pentru că se racordează la interese îndepărtate şi adeseori remarcabile, fiindcă mă atinge

---

[20] "Romantisch ist im Gegensatz zu klassisch soviel wie ein Sichversenken in die chaotischere Sphäre des Gefühlshaften, ein Überwiegen des subjektiven Ausdrucks über das Formale... ein unbewusstes Hinabtauchen unter den Spiegel der klaren Verständestätigkeit und geregelten Formengebung, ein Freigeben der Phantasie, der elementaren Gestaltungskraft ohne die strenge Zügelung durch die konventionellen Gesetze. So kommt es denn, dass die Romantiker Neues bringen, die Kunst bereichern, die Ausdrucksmittel vertiefen... Heute versteht man unter den "Romantikern" speziell die Komponisten nach Beethoven, welche nicht einfach in dessen Fusstapfen traten, sondern die von ihm gegebenen Anregungen für die Erweiterung der musikalischen Ausdruckmittel ausgiebiger verwerteten und besonders auch die koloristischen und tonmalerischen Mittel der Musik stärker ausnützen." în Hugo Riemann : *Musiklexikon*, Ed. Max Hesse, Berlin, 1922, p. 1198

[21] "volkshaftes Empfinden... extatische Vertiefung des Empfindungslebens nach der mystischen Seite hin... die reizsame, gleitender Stimmung... Zerfasserung des Stromes der grossen Leidenschaften mehr und mehr zu den kleinen und kleinsten Gemütsregungen... Lösung des ungebrochenen Individualismus der Musik in seine psychologischen Komponente auf... äusserste Verästelung der Gefühlsinhalte..." F. Hamel , M. Hürlimann – *Das Atlantisbuch der Musik*, Ed. Atlantis, Berlin-Zürich, 1934, în capitolul *Romantik.*

tot ce este vrednic de luare aminte în prezent şi ce trebuie să exprim la rândul meu prin muzică. De aceea mă şi satisfac atât de puţin compoziţiile mai noi, pentru că, făcând abstracţie de lipsurile meşteşugului, se mişcă prin simţămintele muzicale de cea mai joasă speţă, prin exclamaţii muzicale triviale..."[22]

Apar ca meteori pe cerul artei interpretative Mendelssohn, Chopin, Liszt, Brahms, în acelaşi timp inspiraţi creatori ai muzicii veacului al 19-lea, alături de Weber, Schumann şi Berlioz, ca să ne limităm la câţiva mari romantici şi postromantici în muzica instrumentală.

Trăim cu toţii într-o comuniune sufletească atât de intimă cu creaţia acestor nemuritori, le-am urmărit drumul vieţii cu atât interes încât putem să-i evocăm aproape cu emoţia amintirii personale, îndeosebi pe acei poeţi ai pianului, Chopin şi Liszt, stăpâni ai vieţii muzicale europene, ridicând prestigiul muzicianului la o încă neatinsă strălucire.

## *Fr. Chopin.*

Despre omul şi creatorul Chopin s-au scris cele mai frumoase şi sensibile pagini de către autorităţi ca Schumann, Moscheles, Liszt, Bülow, George Sand, H.Heine. Îi cunoaştem scurta şi patetica viaţă, identificarea sufletească cu tot ce atinge patria sa, Polonia; integrarea spirituală în atmosfera îmbibată de artă şi cultură a Parisului lui Balzac, Dumas, Musset, Gautier, Delacroix, Berlioz, Liszt, în a căror societate a trăit; veneraţia sa nestrămutată pentru muzica lui Bach şi Mozart.

Dăm cuvântul lui Robert Schumann, care în revista sa *Neue Zeitschrift für Musik* a fost vestitorul entuziast al creaţiei chopiniene de la primul său opus, "Să ne imaginăm o harfă eoliană având toate gamele şi o mână de artist amestecându-le în tot felul de ornamentaţii fantastice, astfel însă încât mereu să se facă auzite un sunet grav de bază şi o continuă şi moale voce superioară - şi vom avea aproximativ o imagine a cântatului său." [23]

[22] "Es affiziert mich Alles was in der Welt vorgeht: Politik, Literatur, Menschen; über alles denke ich nach meiner Weise nach, was sich dann durch die Musik Luft machen, einen Ausweg suchen will. Deshalb sind meine Kompositionen so schwer zu verstehen, weil sie an entfernte Interessen anknüpfen, oft auch bedeutend, weil mich alles Merkwürdige der Zeit ergreift und ich es dann musikalisch wieder aussprechen muss. Darum genügen mir auch so wenig neuere Kompositonen, weil sie, abgesehen von allen Mangeln des Handwerks, sich auch in musikalischen Empfindungen der niedrigsten Gattung, in gewöhnlichen lyrischen Ausrufungen herumtreiben..." Richard Münich, *Aus R. Schumanns, Briefen und Schriften*, Ed. Kiepenhauer Weimar, 1956.

[23] "Denke man sich eine Aeols-Harfe hatte alle Tonleitern und es würfe diese die Hand eines Künstlers in allerhand phantastischen Verzierungen durcheinander, doch so dass immer ein tieferer Grundton und eine weiche fortsigende höhere Stimme hörbar - und man hat ungefähr ein Bild seines Spieles." ib.

Moscheles notează următoarele: "Aspectul exterior al lui Chopin se identifică întru totul cu muzica sa: ambele sunt delicate şi visătoare. La insistenţele mele mi-a cântat şi abia acum îi înţeleg muzica şi îmi explic exaltarea lumii feminine. Cântatul său *ad libitum* care deviase în lipsă de măsură la interpreţii muzicii sale, la dânsul nu mai este altceva decât o amabilă originalitate a interpretării; asprele şi neobişnuitele sale modulaţii, de care mereu mă izbesc când îi cânt lucrările, nu mă mai şochează pentru că degetele sale alunecă uşor, ca ale zânelor, asupra lor: *piano*-ul său este atât de eteric încât nu are nevoie de un forte viguros pentru a provoca contrastul dorit. Astfel nu simţim lipsa efectelor orchestrale pe care şcoala germană le cere unui pianist, ci ne lăsăm răpiţi de un cântăreţ care, nepăsător faţă de acompaniament, se lasă condus cu totul de sentimentul său; pe scurt, el este un *unicum* în lumea pianistică."[24]

Liszt spune: "În cântatul său, marele artist reproduce în mod încântător acea înfiorare emoţionantă, timidă şi spăimântoasă care ne cuprinde când presimţim prezenţa fiinţelor supranaturale, pe care în zadar încercăm a le ghici, a le prinde, reţine şi invoca."[25]

În contrast cu această imagine vaporoasă şi oarecum miraculoasă a pianistului Chopin, avem mărturia elevului său Karl Mikuli, care relatează: "Tonul său era întotdeauna, îndeosebi în frazele cantabile, uriaş, o energie nobilă, bărbătească, împrumuta pasagiilor corespunzătoare un efect covârşitor."[26]

Acest *unicum* al lumii pianistice cum spune Moscheles, n-a făcut şcoală: pentru a-l interpreta autentic trebuia să fi fost Franz Liszt, care s-a lăsat inspirat de neegalata poezie a cântatului lui Chopin până la identificare, sau trebuie să te naşti cu acea sensibilitate pe care George Enescu şi-o mărturiseşte caracterizându-se drept *jupuit de viu* (écorché vif).

## *Fr.Liszt*

Datorită universalităţii darurilor sale de creator-interpret, pentru revelaţiile tehnice şi sonore al căror ecou s-a imprimat vieţii muzicale europene în continuare prin elevii săi, până aproape de zilele noastre, el a fost şi rămâne regele pianisticii dintotdeauna. Despre pianistul Liszt nu se pot scrie lucruri mai frumoase şi cuprinzătoare decât cele scrise de

---

[24] Guy de Pourtalès: *Chopin ou le poète*, Ed. Gallimard, Paris, 1927

[25] "In seinem Spiel gab der grosse Künstler in entzückender Weise jenes bewegte, schüchterne und atemlose Erbeben wieder, das uns erfasst wenn wir die Nahe übernatürlicher Wesen spüren, die wir zu erraten, zu ergreifen, festzuhalten, zu beschwören uns vergeblich bemühen." Else Redenbacher, *François Frédéric Chopin*, Ed.Reclam No 5327, Leipzig, pag.63 şi 64.

[26] "Sein Ton war immer, namentlich in den Cantabile, riesengross. Eine männliche, edle Energie verlieh geeigneten Stellem überwaltigende Wirkung." Niecks, Friedrich, *Friedrich Chopin*, vol.II, pag.106-107.

Robert Schumann în 1840 în *Neue Zeitschrift für Musik*, cu ocazia unui concert dat de Liszt la Dresda: "Acum începu demonul să-şi încerce puterile; ca şi cum ar fi voit să examineze publicul, se jucă mai întâi oarecum cu el, îi oferi apoi probleme mai profunde, până când înfăşură în plasa artei sale pe fiecare ins în parte, putând apoi să dispună după pofta inimii de întregul auditoriu. Această facultate de a subjuga publicul, a-l înălța, susține şi apoi prăbuşi, socotim că nu se întâlneşte într-o atare măsură la nici un alt artist, cu excepția lui Paganini. Din clipă în clipă alternează gingăşii, îndrăzneli, etericul, fantasticul; instrumentul arde şi scânteiază sub stăpânirea maestrului său. Despre toate acestea s-a vorbit de sute de ori. Însă trebuie *auzite* şi *văzute*. Liszt n-ar avea voie să cânte după culise: o bună parte de poezie s-ar pierde astfel... Cel mai dificil este însă de a vorbi despre însăşi această artă. Ea nu mai constituie o pianistică de un fel sau altul, ci o manifestare propriu-zisă a unui caracter îndrăzneț, căruia pentru a stăpâni şi a triumfa, soarta i-a acordat în loc de unelte periculoase, de astă dată pe cele paşnice ale artei. Oricâți şi oricât de remarcabili artişti s-au perindat în ultimii ani pe la noi, oricâți trăiesc printre noi, care pot într-o privință oarecare să-l egaleze pe Liszt, în ce priveşte energia şi îndrăzneala trebuie toți fără excepție să-i cedeze pasul... Mai aproape de Liszt se situează ca pianist Chopin care nu-i este cu nimic inferior cel puțin în feerica delicatețã şi grație..."[27]

H.v.Bülow, elevul favorit al lui Liszt, acel în care maestrul vedea pe urmaşul său predestinat, spune următoarele: "Marea măiestrie a lui Liszt se întemeiază - făcând abstracție de apariția şi personalitatea sa individuală - în esență pe remarcabil de vasta şi variata sa putință a exteriorizării interiorului său, nu numai concepând şi cuprinzând într-un tot un subiect muzical, ci în reproducerea acestuia în exterior, în uriaşa şi autentica materializare fizică a spiritualului. Nimic nu-i este mai străin decât intenția vânării calculate a efectului; genialitatea sa ca artist recreator constă mai ales în siguranța atingerii efectului intenționat, ceea ce se adevereşte atât de strălucit la fiecare producție publică."[28]

---

[27] "Nun rührte der Dämon seine Kräfte - als ob er das Publikum prüffen wollte, spielte er erst gleichsam mit ihm, gab ihm dann Tiefsinnigeres zu hören, bis er mit seiner Kunst jeden einzeln umsponennen hatte und nun das Ganze hob und schob, wie er eben wollte. Diese Kraft, ein Publikum zu unterjochen, es zu heben, tragen und fallen zu lassen, mag wohl bei keinem Künstler, Paganini ausgenommen, in so hohem Grade anzutroffen sein. In Sekundenfrist wechselt Zartes, Kühnes, Duftiges, Tolles; das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister. Über alles dieses ist schon hundert Male gesprochen worden. Aber man muss das hören und auch sehen. Liszt dürfte durchaus nicht hinter den Kulissen spielen: ein grosses Stück Poesie ginge dadurch verloren... Am schwierigsten aber lasst sich über diese Kunst selbst sprechen. Es ist nicht mehr Klavierspiel dieser oder jener Art, sondern Aussprache eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen das Geschick einmal statt gefährlichen Werkzeugs das friedliche der Kunst zugeteilt. Wieviele und bedeutende Künstler in den letzen Jahren an uns vorübergegangen sind, wie viele wir selbst besitzen, die Liszten in mancher Weise gleichstehen, an Energie und Kühnheit müssen sie ihm samt und sonders weichen... Näher an Liszt steht schon Chopin als Spieler, der ihm wenigstens an feenhafter Zartheit und Grazie nichts nachgibt..." Nieks, Fr. ib.

[28] "Liszts grosse Meisterschaft beruht - abgesehen von seiner individuellen Erscheinung und Persönlichkeit - hauptsachlich in dem merkwürdig ausgedehnten und mannigfaltingen Vermögen der Veräusserlichung

## *Instrumentistul profesionist*

Pentru a doua jumătate a secolului al 19-lea, devine o caracteristică esențială a vieții muzicale apariția interpretului profesionist. Practica dovedeşte necesitatea dezvoltării speciale exersării continue a mijloacelor de execuție artistică, activitate care aproape exclude o altă preocupare. Creatorii încep să cedeze locul de pe scenă interpretului. Şi, alături de marele creator-interpret Franz Liszt, începe să se afirme muzicianul reprezentând o chemare artistică distinct independentă de aceea a creației: ***tălmăcirea publică, pe proprie răspundere, a creației muzicale existente***. Foarte curând, interesul general mereu sporit pentru producția muzicală va statornici forma concertului solistic drept un fenomen constitutiv al vieții muzicale europene, solicitând interpretului o exemplificare de ansamblu a creației sonore: o trecere în revistă a operelor caracteristice pentru evoluția artei muzicale în diferitele ei aspecte stilistice.

Şi interpretul profesionist este aproape întotdeauna un creator tăinuit, năzuind fierbinte să-şi exprime prea-plinul sufletesc în armonii sonore subiective. Dar un ascuțit simț critic, cât şi o venerație religioasă față de marea creație artistică îl face deosebit de pretențios față de opera proprie. Dacă limbajul său muzical se dovedeşte prea firav pentru exprimarea substanțială a marilor stări sufleteşti, jindul său după realizare prin artă se poate înfăptui devenind el glasul, instrumentul, ființa prin care se exteriorizează creația muzicală majoră, topind în efervescența acestui proces de naştere spirituală şi elanurile proprii de împlinire artistică. Înrudirea mai mult sau mai puțin profundă, ecoul cu care răspunde *creatorul latent* din fiecare interpret operei muzicale ce va trebui să o recreeze, marchează gradul de contopire între mesajul intenționat de autor şi întruchiparea sa artistică prin interpret. De perfecțiunea acestei unități sufleteşti şi temperamentale, sau de procentajul lipsei ei depinde aspectul atât de variat al artei interpretative până în pragul secolului XX.

Între marii pianişti propriu-zis profesionişti evocăm cu pietate amintirea **Clarei**

---

seines Innern, nicht bloss in dem Auf-und Zusammenfassen einen musikalischen Inhalts, sondern in dem Wiedergeben desselben nach aussen, in der ungeheuer leiblichen und wahren Versinnlichung des Geistigen. Nichts ist ihm ferner als gerade berechnete Effekthascherei; sein Genie als ausübender Künstler besteht hauptsachlich in seiner Wirkungssicherheit, die bei jedem Vortrage so glänzend sich bewährt."  Marie von Bülow *Briefe und Schriften,* Ed. Leipzig 1896, cap. *Liszt als Virtuose,* p. 211.

**Schumann (**13.09.1819–-20.05.1896), care începând de la etatea de 10 ani se afirmă ca pianistă de concert, perseverând în acest apostolat, cu renume crescând, până la sfârşitul vieţii sale. Programele de recital cuprindeau cu precădere Sonatele lui Beethoven, alături de creaţiile contemporanilor săi: Schumann, Chopin, Mendelssohn şi Brahms.

Maturizarea alcătuirii programului de concert se produce în jurul anului 1835, coincizând cu apariţia, la 1834, a primului număr al revistei muzicale a lui Robert Schumann *Neue Zeitschrift für Musik*, revistă care îşi declară programul de activitate, prin următoarele:

a) recunoaşterea răspicată a valorilor muzicale ale trecutului;

b) combaterea muzicii de ultimă oră care urmăreşte creşterea virtuozităţii exterioare;

c) pregătirea şi grăbirea unei noi ere poetice.

Şi Clara Schumann avusese în programele sale, la 1832, bucăţi nesemnificative ca de pildă *Concertul* de Pixis, *Bravour-Variationen* de H.Herz, *Sentinelle* de J. N. Hummel, *Polonaise* din *Concertul în Mib* de Ignaz Moscheles, lucrări scufundate în uitare. Clara Schumann - de altfel şi dânsa compozitoare a *12 Lieduri*, un *Concert pentru pian*, un *Trio*, *Preludii şi Fugi*, *Variaţii pe o temă de R. Schumann* - a excelat cu deosebire în interpretarea sonatelor de Beethoven şi acest fapt, conjugat cu înclinarea sa creatoare către muzica polifonică, îi conturează profilul artistic clasic, de o nobilă interiorizare a trăirii muzicale.

Ca adevăraţi urmaşi ai lui Liszt trebuie socotiţi **Hans von Bülow** (8.01.1830-12.02.1894) şi **Anton Rubinstein** (28.11.1829-20.11.1894) ambii mari personalităţi artistice ale sfârşitului veacului al 19-lea. Deşi amândoi au fost şi compozitori - creaţia lui Rubinstein fiind chiar deosebit de bogată şi multilaterală (atât cea muzicală cât şi cea literar-muzicală) - memoria urmaşilor îi omagiază doar în postura lor de mari interpreţi, fundamental opuşi unul altuia. Rubinstein personifică tipul muzicianului "născut", marea forţă expresivă a naturii generoase, de aspect titanic; Bülow, pe acela al intelectualului de rafinat gust şi conformaţie clasică, propovăduitor al elaborării gândite şi îndeosebi al cizelării sonore şi ritmice.

"În istoria interpretării muzicale, lui Bülow îi revine un loc proeminent, el fiind acela care decretă drept o datorie a executantului analiza aprofundată a operelor ce vor fi interpretate şi situând pe prim plan noţiunea frazării muzicale, noţiune dată uitării timp de o jumătate de secol."[29] Riemann vede în Bülow un "misionar al adevăratei arte",

[29] "In der Geschichte des musikalischen Vortrags gebührt Bülow eine hervorragende Stelle, da er es war welcher eine eingehende Analyse der vorzutragenden Werke dem Spieler zur Pflicht machte und den ein halbes Jahrhundert lang eingeschlafenen Begriff der Sinngliederung (Phrasierung) wieder in den Vordergrund stellte.", Hugo Riemann, ib., pag.200.

evidențiind ca însușiri specifice ale sale "o cizelare până în cele mai mici amănunte" şi o "integrală tălmăcire a operelor."

Despre pianistul Anton Rubinstein vorbeşte reputatul cronicar muzical vienez Eduard Hanslick cu admirație şi pe alocuri cu spirituală critică. Iată două cronici muzicale:

"Neîndoielnic, Rubinstein îi desfiinţează pe toţi: ar trebui ca cineva să cânte tot atât de bine ca şi dânsul şi în acelaşi timp cu totul diferit pentru a se menţine alături de el nu numai onorabil ci cu succes şi prestanţă... Ciudat a interpetat Rubinstein *Sonata în si bemol* de Chopin. Prima parte de o sumbră pasiune, furtunos însă nu estompat; marşul funebru sever cadenţat, minunat ca sonoritate, *crescendo*-ul puternic precedând trio-ul şi treptatul *decrescendo* al aceleiaşi părţi după trio constituind un strălucit efect de invenţie rubinsteiniană. Din păcate finalul a fost distrus muzicaliceşte în urma prestissimo-ului nemăsurat practicat de Rubinstein, zădărnicind orice accentuare: de nerecunoscut, asemenea unui nor sur de praf s-a precipitat pe dinaintea auditorului consternat, căruia îi părea că ar putea respira şi deschide ochii abia după ultimul sunet. Cele mai însemnate articulaţii periodice trebuie oricum să se reliefeze chiar şi în cel mai rapid tempo, cel puţin ca fugare scânteieri în întuneric - nici aceasta nu s-a produs nicăieri în unisono-ul gonind turbat al lui Rubinstein. Şi fermecătoarea "Păsărică" a lui Henselt s-a sfârşit de ftizie galopantă sub tratamentul impus de Rubinstein. Într-o astfel de goană sălbatică, compoziţiile - cele mai substanţiale în mai mare măsură - pierd caracterul lor muzical, frumuseţea şi adevărul."[30] Comparându-l pe Rubinstein cu un leu, un rege al deşertului, Hanslick conclude în articolul său din 1878 "totuşi, chiar dacă eşti un leu, nu e voie să încaleci pe Beethoven şi Schumann..."

În 1884 Rubinstein dă la Viena patru concerte solistice, Hanslick scrie următoarele: "Pentru cele 4 concerte ale sale, locurile au fost imediat reţinute. Ceva asemănător a realizat la noi în ultimii ani doar Bülow, căruia - de când Liszt nu mai cântă - îi aparţine de drept suveranitatea în pianistică alături de Rubinstein. Acesta însă exercită o şi mai puternică vrajă asupra publicului, graţie suflului nemijlocit şi energiei fizice mai potenţate ale cântatului său. Calităţile lui Rubinstein îşi au obârşia în forţa sa naturală intactă şi prospeţimea fizică; tot de aci provin însă şi greşelile în care se rătăceşte uşor talentul său bogat, adeseori neînfrânat şi violent. Faţă de anii trecuţi cântatul lui Rubinstein apare acum desigur foarte limpezit. Frumuseţea răpitoare a sunetului, moliciunea şi forţa ţâşnindă a atacului său sunt acum la punctul culminant... În *Sonata în fa diez* de Schumann, partea legată s-a înălţat la o ideală frumuseţe, o neuitată imagine transfigurată. *Finalul* în schimb îl precipită ca pe o vijelie, aşa încât şi ascultătorii atenţi, perfect

[30] Nic. D. Bernstein, *Anton Rubinstein* , Ed. Reklam, Leipzig.

familiarizați cu lucrarea, nu erau în stare să-l urmărească, trebuind uneori să ghicească ce cântă Rubinstein. Cu o gingăşie încântătoare ne-a prezentat *Barcarola* de Chopin, acest op. artistic cizelat, ca imediat după aceea să hăituiască ca şi cu biciul *Poloneza op.26*, încât grația nobilă a lucrării -dacă nu chiar şi sensul ei ritmic - se prăbuşise la pământ cu răsuflarea tăiată. Acestei forțe a naturii îmbinată din temperament şi rasă, Europa supracultivată i se robeşte voluntar, îngăduind <<divinului>> Rubinstein o seamă de privilegii. Da, Rubinstein cântă ca un zeu şi ca atare nu este de mirare că se transformă uneori, ca şi Jupiter, în taur."[31]

Socotim criticile lui Hanslick drept izvoare documentare deosebit de prețioase pentru ilustrarea aspectului, maturității interpretative profesionale din ultimele decenii ale veacului al 19-lea.

Mai întâi se desprinde din text foarte plastic personalitatea artistică a lui Rubinstein, tipul interpretului de stil mare, "impunător, răpitor şi fascinant" cum îl caracterizează Riemann, deci o apariție culminantă reprezentativă pentru arta interpretării muzicale. În acelaşi timp însă Hanslick nu poate să nu dezaprobe libertatea ce şi-o arogă "divinul" Rubinstein în tălmăcirea cu totul subiectivă, arbitrară, a unor opere cu sens şi atmosferă lămurit precizate de autorii respectivi, ca *Poloneza* de Chopin sau *Sonata* de Schumann. În al treilea rând este semnificativă observația sa despre acea Europă "supracultivată", captivată de izbucnirile violente ale unei naturi elementare, adulând pornirile anarhice în probleme de interpretare artistică.

Se pune aici degetul pe un aspect nou al artei reproductive, care pe nesimțite începe să ia proporțiile unei problematici de adâncă repercusiune pentru concepția tălmăcirii muzicale însăşi.

## Subiectivismul

A fost suficient răstimpul unei generații de la apariția interpretului profesionist pentru ca acesta - mijlocitor viu şi impresionant între notația muzicală şi lumea dornică de hrană sufletească - să concentreze asupra personalității sale interesul aproape exclusiv al publicului, prea puțin pregătit pentru însuşirea unei viziuni proprii în materie de artă. Cu o încredere totală, datorită farmecului radiat de marele interpret, publicul primeşte şi se îmbibă de mesajul artistic variat ce i se oferă cu autoritate de o elită artistică interpretativă. Între podium şi sală se naşte acel curent senzitiv care antrenează executantul spre o autodepăşire entuziastă, pradă inspirațiilor momentului. Simte că este investit cu harul de sol unic, ale cărui mărturisiri de credință sunt acceptate drept revelații.

[31] N. D. Bernstein, ib.

În plinătatea acestor clipe culminante, subtilul hotar, între notaţia scrisă şi emoţia artistică dezlănţuită, se topeşte... interpretul potopind în şuvoiul fierbinte al simţirii sale înţelesul operei, însuşit în timpul studiului "la rece".

Nu poate fi vorba de o desconsiderare a textului ce i s-a încredinţat spre tălmăcire: interpretul se simte doar din ce în ce mai ademenit să "interpreteze" mesajul artistic, împrumutându-i sânge din sângele său, fantezie din fantezia sa. Nu este de mirare că astfel de inspirate "oficieri" artistice produc în auditoriu stări de adevărat extaz, sensibilizând viaţa sufletească a epocii la un potenţial extrem, în acelaşi timp deschizând însă treptat drum liber hipertrofierii subiectivităţii şi arbitrarului individualist. În cronicile muzicale apar calificative tot mai pronunţat diferenţiate, caracterizând stilul interpretativ al "celebrităţilor" zilei. Interpretarea este când pur şi simplu *originală*, când, rând pe rând, *interesantă, spirituală, pasionată, intimă, personală, analitică, seducătoare, răpitoare* sau, ca în cazul lui Rubinstein, ***neînfrânată***. Se adaugă la toate aceste variante ispita crescândă a etalării virtuozităţii tehnice spectaculoase, atât de admirată de marele public.

Se naşte întrebarea: însemnează această individualizare a recreaţiei muzicale o îmbogăţire sau o sărăcire a transmiterii mesajului artistic, aşa cum o păstrează mărturiile încă proaspete ale epocii de glorie a interpretării muzicale -cuprinsă aproximativ între 1850-1910 - legată de numele unor **Rubinstein, Bülow, d'Albert, Reisenauer, Teresa Careño, Paderewsky, Sauer, Backhaus, Busoni, Rachmaninov, Pugno, Risler** şi atâţi alţi pianişti ai timpului, ca să rămânem doar în acest sector ?

Evident: o îmbogăţire. Este privilegiul marilor personalităţi de a intui profund sensul intim al creaţiei artistice, împrumutându-i în acelaşi timp o fizionomie distinct individuală. Ar însemna să negăm rolul sensibilităţii artistice în recreaţie, cât şi, în acelaşi timp, universalitatea limbajului muzical, militând pentru o limitare a spontaneităţii şi inspiraţiei în interpretare. Totuşi, sunt mărturii directe şi indirecte ale protestului ce se ridică ici şi colo în mod autorizat, împotriva unor tendinţe vădite de violentare a textului muzical. Nu numai săgeţile ironice din tolba criticii muzicale, gen Hanslick: înşişi creatorii încep să încarce notaţia muzicală cu din ce în ce mai minuţioase indicaţii de "interpretare fidelă". Se precizează *caracterul* general al lucrării, *tempo*-ul, *gradaţiile dinamice* şi *agogice*, *accentele* şi *frazarea* – tot atâtea semnalări că se simte nevoia crescândă a ghidării sensibilităţii interpretului spre o viziune de ansamblu şi amănunt dorită de autor. Iată spre exemplificare aspectul unei pagini din *Noveleta nr.2* de Schumann, tipărită în preajma lui 1850 şi acela al începutului *Humoreske*-i nr.1 de Max Reger, apărută la 1899.

# *Novelletten op. 21*

Außerst rasch und mit Bravour (𝅗𝅥 = 92)

R. Schumann

2

ff sf mf p pp

# Fünf Humoresken

## I.

Max Reger, Op.20

**Allegretto grazioso**

*piu* ***p***

*crescendo*

**Più meno mosso**

***p*** *ma sotto voce*

Şi aceste strigăte de alarmă continuă până în zilele noastre, marele nostru Enescu ne spune răspicat: "Când se acordă interpretului mai mult interes decât autorului, când felul de a executa un tril sau reuşita unui arpegiu provoacă mai mult entuziasm decât geniul ce a trebuit să se cheltuiască pentru scrierea unei sonate sau opere, aceasta semnalează apropierea plinirii vremii: să mi se ierte tonul profetic."[32] Acest avertisment se adresează atât publicului cât şi interpretului, atitudinea lor se confundă...

Edwin Fischer în "Consideraţiunile" amintite, ne informează că un autor contemporan a ridicat chiar problema adoptării unei *Legi pentru ocrotirea operelor muzicale împotriva interpretărilor arbitrare*, iar Dinu Lipatti, tipul ideal al interpretului muzical se exprimă astfel într-o scrisoare: "Acela care nu are nimic a-şi reproşa faţă de gândirea autorului, poate să-şi ia toate libertăţile atunci când cântă... dar dacă spre nenorocirea lui, cel care execută nu cunoaşte sau schilodeşte în mod voit legile fundamentale ale unei opere, atunci nu-i va fi permis nici un fel de aport personal şi nici un fel de libertate..."

Interpretarea muzicală atât de individualizată în jurul lui 1900: titanismul lui d'Albert, eleganţa de stil şi tehnică a lui Sauer, obiectivitatea lui Backhaus, strălucirea virtuozităţii lui Paderewsky, concepţia virilă a Terezei Careño, poezia foarte personală a lui Cortot, s-a îmbogăţit în primele două decenii ale secolului XX cu elemente stilistice şi estetice ale unei noi clasicităţi, legate de numele unor Busoni, Bartók, Casella, Enescu, Casals: purificare de zgura exploziilor temperamentale, reculegere, simplitate şi sobrietate – tot atâtea mijloace puse în serviciul traducerii cât mai nemijlocite a gândirii creatorilor muzicali din toate epocile.

## *Tipuri interpretative*

Reputatul pianist şi pedagog german **Karl Adolf Martienssen**, fost profesor al Conservatorului de muzică din Berlin-Charlottenburg, în lucrarea sa "*Die individuelle Technik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*" (în româneşte aproximativ "Tehnica individuală pe temelia voinţei creatoare întru sonoritate") apărută la Leipzig în 1930 - lucrare tratând în cadru larg şi modern problema tehnicii pianistice noi -

[32] "Quand on accorde à l'interprète plus d'intérêt qu'a l'auteur, quand la manière d'exécuter un trille la réussite d'un arpège provoquent plus d'enthousiasme que le génie qu'il a fallu dépenser pour écrire une sonate ou un opéra, cela signifie que les temps sont proches: qu'on me pardonne ce ton prophétique." Bernard Gavoty, ib. pag.105.

sintetizează în trei tipuri fundamentale variantele interpretării muzicale de penultimă oră.

Eliminând *impresionismul* , ca pe un element tranzitiv între romantic şi expresionist, autorul are în vedere drept reprezentanţi demonstrativi ai acestor trei tipuri, trei pianişti celebri: **Hans von Bülow** pentru tipul ***clasic***, **Anton Rubinstein** pentru cel ***romantic*** şi **Feruccio Busoni** pentru tipul ***expresionist***.[33]

Martienssen propune de altfel denumiri noi ale acestor tipuri:

a) **static**, pentru forțele creatoare clasice ale unei reproducții artistice;

b) **extatic**, pentru forțele creatoare romantice ale reproducției artistice şi

c) **expansiv**, pentru acele expresioniste.

Caracteristicile **tipului static** (clasic) ilustrat de pianistica lui Bülow, ar fi următoarele (citat schematic): tendința spre extrema concizie, spre extrema stăpânire, spre extrema concentrare; cunoaşterea operei de artă până în ramificațiile cele mai fine ale construcției ei şi o reconstrucție a întregului din aceste componente. Extremă claritate în cele mai mici amănunte, preponderența desenului față de culoare. Pedală puțină, cultivarea celei mai îngrijite diferențieri a dinamicii de la *mezzoforte* spre *pianissimo*. Articulație precisă, plasticitate în liniile melodice suprapuse, totuşi fără ca amănuntul să se situeze pe prim plan. Tempo-ul strâns e lege supremă.

**Tipul extatic** (romantic, Rubinstein) nu urmăreşte părțile; pentru el, de la început, principalul este "întregul". Nu întregul operei ca atare, ci întregul forțelor sufleteşti care crează opera de artă. Urmăreşte revelarea celor mai intime impulsuri personale, mărturisirea lumii sentimentelor. Împrumută cu predilecție de la arta cuvântului sensurile, imaginile, parabolele sesizabile în opera muzicală. Pentru tipul extatic, cel mai important factor este fenomenul sonor, senzual, al operei muzicale. El urmăreşte varietăți de culori, exploatarea registrelor instrumentale, amestecând cu dibăcie diferitele timbruri. Regiunea basului constituie culoarea fundamentală. Simte nevoia confluențelor, înlănțuirilor, opacității, semiobscurității, punctelor luminoase pe fond întunecat etc. Pedalul devine unul din agenții cei mai importanți. Pentru extatic voința de tălmăcire personală constituie o lege superioară notației muzicale.

**Tipul expansiv** (expresionist, Busoni) respinge orice lipsă de măsură şi de stăpânire; străduința lui merge spre obiectivitatea reproducerii. Nu ținteşte însă obiectivitatea clasicismului: dimpotrivă. Năzuința sa este sinteza. Urmăreşte o obiectivitate cucerită prin învingerea subiectivului; o obiectivitate în sensul de stăpânire,

[33] Alegerea termenului "expresionism" pentru interpretare e probabil tributară caracteristicilor expresionismului din creația muzicală: puritatea conturului, supremația melodicului, neglijarea armonicului" Fred Hamel, ib.

de limpezire şi supremă maturizare a subiectivului. Afişează o atitudine războinică faţă de latura exterioară, senzuală, a operei de artă. Evită orice deformare a conturului, evită fastul culorii. Esenţialul pentru el consistă în construcţia de planuri, în confruntarea planurilor sonore. Năzuieşte armonizarea expresiei personal-individuale întru tipicul umanităţii. Lucrează cu unităţi mari, tinde spre arhitectonic. Îşi mărturiseşte înrudirea cu barocul...

Martienssen nu neglijează să denunţe caracterul oarecum dogmatic al acestor trei tipuri de interpretare: în realitate ele se întrepătrund în aspecte individuale păstrând doar caracteristici dominante tipice. Desigur, mai impresionante şi concluzive se detaşează din multitudinea poziţiilor interpretative stilistice şi estetice - graţie strălucirii purtătorilor lor - tipul *analitic* reprezentat de *marele intelectual* care a fost Bülow, cel *intuitiv* întruchipat în inspiratul Rubinstein şi cel *sintetic* revelat de complexul stilist Busoni, simbolizând aspectele cardinale ale marilor personalităţi interpretative.

Răscrucea veacurilor 19 şi 20 aduce noi curente în creaţia muzicală: impresionismul debussyst, expresionismul schönbergian, modernismul cu totul individualizat al unor Stravinsky, Bartók, Honnegger, Enescu, Prokofiev, Şostakovici adaugă probleme noi de interpretare generaţiei de muzicieni ai zilelor noastre – aspecte pe care încercăm a le cerceta mai de aproape în studiul de faţă.

## *Interpretul în contemporaneitate*

Pe cine putem să încadrăm, cât mai just posibil, în rândul interpreţilor contemporani? Desigur pe acei care au, sau au avut, o legătură organică cu creaţia muzicală a zilelor noastre, ale căror experienţe umane şi artistice îmbrăţişează frământările istorice şi estetice ale ultimelor decenii, călindu-şi simţirea la incandescenţa realităţii imediate. Din acest cadru pot face parte şi personalităţi mai vârstnice, dacă îndrăzneala sensibilităţii lor nu s-a oprit la răspântii şi hotare. În orice caz, stelele fixe ale acestui firmament sunt atât **George Enescu** cât şi **Pablo Casals, Edwin Fischer** şi **Arthur Rubinstein, Wilhelm Furtwängler** şi **Arturo Toscanini, Béla Bartók** şi **Alfredo Casella**, rostiţi dintr-o răsuflare. Desigur, lista nu este completă, nici nu are pretenţia să fie: pentru referiri ce vor urma sunt suficiente exemplele de mai sus.

În răstimpul unei generaţii, 1914-1944, muzicianul creator şi interpretul său au fost părtaşi, de aproape sau de la distanţă, la năruirea catastrofală a unei lumi vechi, la haosul prăbuşit peste omenire de demenţa urii şi trufiei, la suferinţe umane pentru care nu există cuvinte; au fost martorii răsăriturilor peste ruine într-o lume de lumini şi umbre, împărţită în tabere neîmpăcate încă, cu fulgerări ameninţătoare la orizont.

În tot acest timp, ca întotdeauna şi sub orice zodie, corzile sufletului creator au dat glas, filtrând ecouri ale furtunilor şi înseninărilor, împletind imagini ale morţii şi ale vieţii. În aceşti ani s-au zămislit *Sonata în fa diez op. 24 nr.1 pentru pian, Simfonia a III-a în Do op. 21 cu cor* şi opera *Oedip* de George Enescu, *Simfonia psalmilor* de Igor Stravinsky, oratoriul *Regele David* de Arthur Honnegger, Simfonia *Mathis der Maler* de Paul Hindemith, *Concertul pentru orchestră* de Béla Bartók, opera *Wozzek* de Alban Berg, *Simfoniile* lui Dimitri Şostakovici, etc.

Sentimentele creatorilor de frumos din timpurile noastre nu mai sunt aceleaşi ca în anul 1910; raporturile cu semenii sunt altele, concepţiile despre viaţă şi artă sunt schimbate. Creaţia muzicală - în ceea ce are mai valoros - dincolo de toate nuanţele posibile, reflectează o sensibilizare extremă, o nevoie de cântărire a fiecărui sunet întru exprimarea celui mai personal şi uman adevăr sufletesc. Fizionomia muzicii zilelor noastre trădează o mare seriozitate, o arie imensă a simţirii, un caracter exprimat de solie universală.

## *Caracteristici de bază ale interpretului contemporan*

În ce priveşte trăsăturile sufleteşti ale interpretului de azi, se pot distinge, cu toată autenticitatea: lepădarea oricărei pretenții de vedetism, sesizarea - mai mult ca oricând - a marei răspunderi care ți-o asumi față de mesajul artistic ce se cere transmis, căutarea îndârjită a mereu noi drumuri de pătrundere în miezul ultim al textului muzical, recunoaşterea misiunii de armonizator al sufletului omenesc. Limba germană posedă un termen deosebit de frumos şi cuprinzător pentru rezumarea acestui complex de însuşiri: Werktreue, ceea ce înseamnă aproximativ *responsabilitate față de munca ce o îndeplineşti.*

Edwin Fischer ni se adresează cu următoarele cuvinte: "Numai o artă trăind din adâncimile inimii este eficace. Trebuie pornit prin a muri pentru voi înşivă, sacrificând toată vanitatea, tot falsul şi contrafăcutul celor ce v-ați însuşit. După ce v-ați despuiat astfel, coborâți în străfundul ființei voastre..."

Îndemnuri asemănătoare s-au formulat desigur şi în trecut cu tot atâta convingere. Astăzi pare însă că ele vin să jusitifice un adevăr care se revelează interpretului în fiecare ceas al muncii sale artistice: *pentru ca să ți se destăinuiască mesajul muzical, trebuie să-ți modelezi ființa după el, de fiecare dată din nou şi pentru fiecare în alt fel, lăsându-l să vorbească prin tine...* (s.r.)

Întâlnim desigur şi azi tipul interpretului care colaborează cu creatorul, luându-l drept pretext pentru etalarea emoțiilor sale prețioase... şi ciudat, asistând la astfel de exhibiții ai înainte de toate impresia imperioasă a unui mod de expresie iremediabil demodat, depăşit, rămas undeva în urmă. Fiindcă, conştient sau inconştient, ne dăm seama că azi se cere fiecărui act de creație să reprezinte un adevăr valabil pentru pături omeneşti cât mai largi. Nu mai putem admite substituiri, nu ne mai interesează.

În capitolul semnat de cercetătorul A.V. Viținschi: *Analiza psihologică a procesului muncii pianistului în vederea interpretării unei opere muzicale*[34], găsim observații prețioase a câtorva mari pianişti sovietici, la problemele ce ne preocupă. Autorii utilizează metoda convorbirilor (nu se desprinde din text dacă este vorba de interviuri directe sau de formulări redactate) urmate de sistemizări şi sintetizări ale materialului astfel dobândit.

Se constată o aproape unanimă atitudine în fața actului de interpretare artistică: năzuința spre veracitate şi sinceritate autentică, simplitate şi umanism în exprimarea

[34] B.M.Teplov, N.N.Volcov, *Probleme de psihologia muncii şi artei*, Editura de Stat pentru Literatură ştiințifică, Bucureşti, 1952, pag.255-324.

sentimentelor şi ideilor.[35] *Putem fără ezitare să aşezăm aceste patru principii la baza muncii noastre artistice, ele exprimând comandamente pe care le practicăm firesc.* (s.r.) Din felul amănunţit în care artiştii ruşi descriu procesul intim al muncii lor se desprinde însă şi o altă însuşire de bază a interpretului contemporan: o deosebită luciditate faţă de sistemul de muncă adoptat, faţă de metoda cea mai eficace întru rezolvarea diverselor probleme incluse în text, pe scurt, o stare evidentă de "conştienţă" faţă de condiţiile multiple ale creaţiei artistice.

Nici această constatare în sine nu este revoluţionară: Bülow şi Busoni au fost chiar prototipii muzicianului analist. Socotim însă că azi gândirea este atât de esenţială încât o vedem obligatorie mai cu seamă în învăţământul artistic: elevul este în drept să ştie nu numai **cum** ci şi **pentru ce** îi cerem să-şi însuşească anume procedee de muncă.

## *Contribuţii ruseşti la temă: căutarea imaginii*

Amănunţind munca de pregătire interpretativă, artiştii ruşi vorbesc îndeosebi despre prima etapă a studiului, etapă pe care G.R.Ghinsburg o numeşte *formarea iniţială a imaginii muzicale.* Întrucât socotim această etapă în muncă, acest prim contact cu opul muzical, absolut decisiv pentru înţelegerea justă a conţinutului său, va fi instructiv să cunoaştem părerile în cauză a marilor muzicieni contemporani ruşi.

**G.R. Ghinsburg** spune: "Imaginea se formează treptat, începând din prima etapă, dar cu cât trece timpul ea începe să devină mai reliefată, mai clară, se completează, se desăvârşeşte..."[36]

**M. Grinberg**: "În primul rând fac cunoştinţă cu ceea ce cânt din punctul de vedere al conţinutului, al concepţiei generale, căutând trăsăturile imaginii."[37]

**A.L. Joheles** este mai explicit: "... trebuie să-mi creez în primul rând o viziune perfectă a acestei bucăţi... caut să găsesc formele în care trebuie exprimat ceea ce se află scris în text, cu toate particularităţile proprii înţelegerii muzicale ale acestui text, cu toate sclipirile inventive nu numai ale fanteziei autorului ci şi ale interpretului."[38]

Foarte interesant şi plastic se exprimă **I.V.Flier**: "De obicei în prima etapă, multă vreme, cânt pur şi simplu... cânt ca şi cum aş interpreta. În felul acesta apar imaginile cele mai importante ale piesei pe care mi-o reprezint aşa cum va suna. Nu fac altceva decât să

[35] ib., pag.258.
[36] ib., pag.264.
[37] ib., pag.266.
[38] ib., pag.266.

intru în muzică. Este o perioadă foarte pasionantă a studiului bucății... Dacă în prima etapă studiez fără să fiu captivat şi fără a-mi reprezenta felul cum sună bucata, atunci renunț la studiul acesteia..."[39]

**Emil Ghilels** mărturiseşte: "La început caut să cânt cum pot, observând însă tempo-ul real... Cuprind întreaga bucată de pare că aş vrea s-o strâng într-un cerc... E foarte important să-ți dai seama de bucată în ansamblul ei. Dacă o percep în totalitate, atunci pot face ceva şi cu diferitele ei părți..."[40]

**L.N. Oborin** este, în prima etapă a studiului, adeptul citirii textului fără ajutorul instrumentului: "Când încep să studiez o anumită operă şi-i examinez textul, îmi vin uneori în minte anumite asociații... Înainte nu pătrundeam dincolo de semnele notelor, însă odată cu trecerea anilor, am început să văd din ce în ce mai mult... Mi se pare că încep să citesc sonoritatea, aproximativ acea sonoritate pe care aş vrea să mi-o imaginez... Ceea ce îmi apare în primul rând sunt trăsăturile caracteristice ale operei respective, iar aproape imediat se realizează o sonoritate foarte precisă în timp, cu alte cuvinte ***tempo***-ul. Eu aud opera la pian, dar nu o cânt încă... Pentru mine este important ca la citirea notelor să nu dau o *redactare*[41] a textului cu fiorituri, nuanțe şi digitație, etc. ci ca textul să reprezinte sursa autentică a autorului. Vreau să-mi creez o impresie despre ceea ce a gândit compozitorul când şi-a scris notele, să cunosc impulsul său creator."[42]

Şi **I.I. Zac** începe studiul prin însuşirea textului respectiv cu ajutorul auzului intern. "Atunci când cunosc atât de bine opera încât nu sunt nevoit să recurg la text, mă simt cu mult mai liber decât în fața pianului: nu sunt legat de *rezistența materialului*, cu alte cuvinte de dificultățile interpretării însăşi... De obicei cânt în mod foarte general, ca într-un suflu de execuție. Imaginația vizuală şi auditivă îmi sugerează totul. După aceea trebuie să ascult foarte atent în mine însumi, pentru a mă obişnui cu sonoritatea, pentru a mi-o însuşi la perfecție..."[43]

Desigur nu este o întâmplare că artiştii interogați caută în primul rând să sesizeze: imaginea, viziunea, perceperea în totalitate, trăsăturile caracteristice, impresia, fantezia, imaginația vizuală şi auditivă a lucrării ce au în studiu. Se evidențiază cu prisosință rolul conştienței, căutarea imboldului creator prim, care să condiționeze apoi în continuare relațiile, proporțiile şi interdependența elementelor necesare profilului special al operei. Descoperire nouă? Nu, nou este doar caracterul de statornicire generală, în stilul de

---

[39] ib., pag.266.
[40] A.V.Viținschi, ib., pag.266.
[41] Traducerea din limba rusă este pe alocuri neclară. Cred că vrea să zică: "să nu mă preocupe descifrarea precisă."
[42] ib., pag.269.
[43] ib., pag.272.

muncă al interpretului contemporan, această năzuință de consolidare a intuitivului în sfera conştiinței.

Ghinsburg mai adaugă: "se întâmplă adesea ca sub influența impresiilor din viață, ale *concretului vieții*, să se întregească încă, să se schimbe sau uneori să apară într-o lumină cu totul nouă, ideea interpretării operei..."[44]

Cel mai de seamă reprezentant al generației mai vârstnice de pianişti ruşi, **C.N.Igumnov**, spune următoarele: "...năzuința mea este ca muzica să fie în primul rând un limbaj viu... Cred că orice interpretare muzicală este o povestire vie în care toate elementele acționează unele asupra altora şi se influențează unele pe altele... Nu pot concepe o operă muzicală în mod abstract. Îi caut totdeauna analogii cu viața. Conținutul acestei povestiri îl iau fie din impresiile mele şi din stările sufleteşti trăite de mine însumi, fie din impresiile pe care mi le trezeşte natura, arta, o epocă istorică, anumite idei..."[45]

Cu siguranță, muzica trebuie să fie un limbaj viu. Fiecare operă muzicală este o povestire vie, însă când ajungi, citind-o atent, să-i descoperi sensul, nu mai este nevoie a-i căuta analogii cu viața. *Este ea însăşi un fragment de viață autonom, cu conținutul său individual, cu emoțiile proprii. Ca să apelezi, pentru a-i insufla viață, la impresii străine de ea, înseamnează a nu fi sesizat taina ei cea mai adâncă* (s.r.); ne pare mărturisirea că ai silabisit o carte scrisă într-o limbă insuficient cunoscută. Cât de adevărate ni se revelează în schimb cuvintele lui Ghinsburg, citate mai înainte. Da, sub influența *concretului vieții*, ideea interpretării apare uneori într-o lumină cu totul nouă. Căci asta nu înseamnă altceva decât că trăirea trează şi apropiată a vieții reale îți îmbogățeşte facultățile de intuiție ale simbolurilor muzicii.

***A nu fi silit să împrumuți pentru interpretare impresii dinafara textului muzical, să înveți să citeşti opera muzicală ca pe o mărturisire ce ne este adresată personal, într-o limbă familiară şi savuroasă*** (s.r.) - pentru ca să ne referim la întrebările cu care am început aceste cercetări - iată problemele ce şi le pune studiul de față.

---

[44] ib., pag.261.
[45] ib, pag.304.

# Dezvoltarea temei.
# Răspunsuri la întrebările de bază

Întreg cuprinsul paginilor precedente a năzuit să fie o apropiere circulară continuă către miezul problemelor de interpretare muzicală în contemporaneitate. Am invocat întru aceasta figuri, date şi judecăţi ale trecutului mai îndepărtat şi mai apropiat, privitoare la interpretare. Cele ce vor urma de acum încolo vor să fie demonstraţii ale contribuţiei pe care un caz individual de experienţă artistică interpretativă a prezentului o poate aduce la conturarea tipului de ***interpret muzical contemporan***. Acest aport constă în încercarea de analiză metodică a procesului de creaţie interpretativă, în totalitatea sa. Tot ce am citat şi mai cităm din sentinţele marilor personalităţi artistice, sunt ca atingeri de îmbărbătare pe umerii cuiva care trebuie totuşi să-şi găsească singur drumul.

Începem prin căutarea unui răspuns la prima din întrebările ce le-am formulat la începutul acestor însemnări:

## *Ce facultăţi primare specifice constituie condiţiile interpretării muzicale artistice?*

### Sensibilitatea

De pe poziţia artelor în general şi a contemporaneităţii în special, în faţa orizontului imens al fenomenelor ce se cer îmbrăţişate, primară şi indispensabilă este cu siguranţă facultatea sensibilităţii – şi când spunem "facultate primară", nu ne gândim numai la darul naturii, ci mai degrabă la acea sensibilitate maturizată prin intuirea valorilor etice majore şi prin exerciţiul *veracităţii, sincerităţii, simplităţii şi umanismului în artă*, după cuvintele autorilor ruşi citaţi.

O stare de continuă receptivitate faţă de viaţa universală ce ne înconjoară şi care bate din toate laturile la uşa sufletului omenesc. O sensibilitate activă care întâmpină fiecare şoc exterior cu o prezenţă trează şi selectivă, reacţionând cu pasiune la infiltrarea

senzaţiilor externe, lăsându-se fecundată şi cutremurată. O sensibilitate în stare să intuiască esenţialul impresiilor resimţite, câtimea lor de adevăr sau amăgire. Darul divin de sesizare a pulsului vremii şi a operelor de artă care-l exprimă mai revelator.

## Nota patetică

Această sensibilitate are azi o particularitate evidentă. Pusă prea adeseori în contact direct cu cele mai zguduitoare aspecte ale cataclismelor istorice recente, ea răspunde la incitările vieţii înconjurătoare cu o vibraţie de nuanţă pronunţat patetică. A fost şi este prea adânc angajată în crizele existenţiale ale omenirii încât să nu abordeze sfera acţiunii - de orice natură ar fi ea - decât cu o mare seriozitate, cu un simţ al răspunderii de fiecare clipă.

În faţa operei de artă, sensibilitatea contemporană porneşte de la *comanda majoră a rostirii adevărului* şi marea sa pasiune este căutarea şi găsirea acestui adevăr în textul muzical ce îi este încredinţat. Ce dovadă mai grăitoare a celor ce susţinem aici dintr-o intimă experienţă putem aduce decât cuvintele lui George Enescu către un tânăr violonist care-i cânta Partea a II-a, *Andante* din *Concertul* de Beethoven, cum povesteşte scena Bernard Gavoty, "cu o sonoritate plăcută, vie şi dăruită, puţin impacientă de a străluci. Enescu îl acompania, mormăind cu gura închisă pentru a imita timbrurile orchestrale. Şi subit: <<foarte plăcut>> zise el, îndreptându-se, "dar nu este ceea ce trebuie... taina acestei melodii nu se găseşte în afară ci înăuntrul ei... Caută, scormoneşte, scurmă... Şi apoi, în timp ce o cânţi, invocă mereu onomatopee sentimentale..." [46]

Aceste căutări, scormoniri, săpături în adânc nu se pot efectua fără patetica vrere a descoperirii adevărului ultim. Odată în posesia acestui adevăr - mesajul descifrat - poate urma destinderea încântată, ***alintarea mută a crâmpeiului de suflet ce-ţi înfloreşte sub degete*** (s.r.). Emoţia fulgerătoare în contactul cu formele desăvârşite ale artei, înţelegerea nemijlocită a legilor frumosului etern, sensibilitatea interpretului zilelor noastre le resimte cu o patetică umilinţă, dorindu-se cu toată fiinţa în serviciul materializării lor sonore. Cum ar putea altfel vorbi Dinu Lipatti despre "*adevărata şi singura noastră religie*" în legătură cu textul muzical? Cuvinte patetice, departe de orice sentimentalitate, mărturisind starea de concentrată simţire în faţa operei de artă.

Şi ce mărturie mai mişcătoare de patetică sensibilitate decât cuvintele lui Edwin Fischer: "Cred că studiile cele mai arzătoare, talentul cel mai autentic, stăruinţa cea mai

---

[46] B. Gavoty – ib., pag. 17.

serioasă nu sunt suficiente dacă viața întreagă nu este orientată în sensul meditației. Fiecare acțiune şi chiar fiecare gând lasă o prelungire în personalitate. Să se extindă puritatea vieții până la sorbitura ce-o purtăm la buze. Atunci muzica este regăsită în tinerețea sa originală, atunci vorbeşte graiul său adevărat."[47] Acestea, rostite aşa sau altfel, constituie poziția sufletească exprimat patetică a interpretului contemporan față de menirea sa.

Cum se exteriorizează în concret sensibilitatea patetică în interpretarea operei muzicale? Printr-o încordată atenție îndreptată spre trei compartimente muzicale expresive fundamentale:

***a.*** *gradul de intensitate ce se cuvine fiecărui sunet:* a găsi pentru fiecare sunet intensitatea precis cântărită pentru a sugera cât mai plastic sensul ce-i incumbă într-un moment dat al desfăşurării acțiunii sonore (pregătitor, pasager, decisiv, culminant, strălucitor, mat, conducător, subordonat, prelungit etc.), aşa cum în declamație sonoritatea fiecărei silabe îşi are rolul său determinant subliniind înțelesul cuvântului şi încărcându-l de forțe sufleteşti;

**b.** *rolul expresiv al dinamicii şi accentelor:* a grada scala dinamicii astfel încât să corespundă precis arcului de tensiune al creşterii şi descreşterii emoției (murmur, şoaptă, încordare, creştere, elan, energie, izbucnire, scădere, slăbire, etc.), la fel ca şi pe aceea a accentelor metrice şi retorice, păstrând tot timpul suflul dramatic

**c.** *logica emotivă a frazării:* a simți la fracțiuni de secundă logica declamației muzicale (necesitatea păstrării sau părăsirii pulsației ritmice generale, justificarea încetinirii sau accelerării mişcării, sublinierea respirației melodice, insinuarea modulațiilor, lunecarea de la o idee la alta sau bruscarea lor, stăruirea pe momentele emotive cruciale, pregătirea sfârşiturilor, lâncezirea sentimentală, ostinația ritmică etc., totul îți dă iluzia discursului vorbit, declamat, trăit).

Am fi însă rău înțeleşi dacă sub sublinierea răspicată a valorilor expresive s-ar înțelege o accentuare forțată a dramaticului, o sporire demonstrativă a volumului sunetelor. **Pateticul simțirii, adică continua vibrație lăuntrică, angajarea totală a sufletului, trebuie presimțite doar ca pe o continuă ardere subterană, la fel, în cele mai diafane nuanțe ale liricului ca şi în descărcările dramaticului** (s.r.). Arta interpretativă românească prezintă modele excepționale ale interpretării patetice: **Constantin Stroescu**, **Dan Iordăchescu**, îndeplinesc după părerea noastră toate condițiile acestor tendințe interpretative.

---

[47] Edwin Fischer, ib.

Am accentuat cu puţin înainte că vorbind despre sensibilitate, avem în vedere mai ales aspectul ei maturizat prin experienţe de natură etică şi artistică. În parte această maturizare se produce automat, în cursul vieţii, fără eforturi individuale conştiente, prin confruntarea constantă cu fenomenele de artă şi viaţă socială. Putem însă să ne dăm seama conştient cum şi cu ce anume se poate îmbogăţi viaţa noastră sufletească.

## Intuiția

Sensibilitatea şi emotivitatea, pentru a nu se toci, a nu se diminua, are nevoia continuă de a se ciocni cu o senzaţie externă, reacţionând la aceasta, adoptând-o sau respingând-o. Climatul ei de viaţă este efervescenţa continuă. S-a considerat însă în trecut şi încă şi azi pe scară largă că pentru interpretare este suficientă o stare specială de inspiraţie spontană, de misterioasă înrudire temperamentală cu opera muzicală luată în studiu, de "intuire" a felului cum se cere recreată. Desigur, fără inspiraţie şi intuiţie, arta interpretativă nu poate exista; Pablo Casals mărturiseşte: "Tot ce fac eu se bazează pe iluminări intuitive... Inteligenţa serveşte procesului de dezvoltare, însuşirii progresive a formelor întrevăzute, ea trebuie însă să fie hrănită şi dirijată de intuiţie"[48].

Totuşi, ardoarea elementară lipsită de orice alt act de cunoaştere, nu luminează ci mai curând mistuieşte adevărul ce se cere relevat din opera de artă.

# *Care sunt mijloacele de dezvoltare a facultăților primare specifice artei interpretative?*

## Concretizarea reprezentărilor.

În primul rând, educarea sensibilităţii de la o stare oarecum pur receptivă în faţa fenomenului artistic spre o mereu sporită concretizare a naturii emoţiilor resimţite. S-o ghidăm spre izvoarele multiple care alimentează opera de artă. Să populăm excitabilitatea nediferenţiată cu reprezentări şi cunoştinţe referindu-se direct şi organic la opera de artă, apte a-i contura o existenţă obiectivă, justificându-i şi condiţionându-i un aspect net individualizat. Aşa cum, citind o scrisoare trimisă de o persoană dragă şi familiară, primeşti

---

[48] J.Ma.Corredor, ib.

mesajul scris grefat pe toate amănuntele cunoscute ale vieții şi personalității aceluia ce-ți scrie, încălzit de toate amintirile care se trezesc în suflet la simpla vedere a scrisului celui ce ți se adresează, fiecare cuvânt fiind raportat la o stare reală de fapte şi emoții pe care le cunoşti sau le poți pune în legătură concretă cu o personalitate definită, la fel mesajul sonor emanat de Mozart de pildă, trebuie să-l poți raporta din primul moment la o sumă de reprezentări capabile să evoce ființa artistului şi omului care se manifestă prin muzica sa într-un anumit fel, numai al lui, izvorât caracteristic şi concludent din natura şi temperamentul său, din influențele familiale şi sociale care l-au format şi cărora le-a făcut față, din ambianța culturală şi artistică în care a fost încadrat, din ideile filozofice şi religioase ale timpului.

Această imagine a lui Mozart şi a epocii sale trebuie recreată prin vivifierea emoțiilor individuale depozitate în muzica sa, intuind nota personală, unică, mozartiană. Nu este exagerat a susține posibilitatea de a te familiariza - prin cunoaşterea complexă a fenomenului "Mozart" - atât de perfect cu lumea sa de simțire şi reacțiunile acesteia în muzică, încât să simți în toată conştiența, cum atât de frumos spune Edwin Fischer: „a trăi în umilință cea mai înaltă fericire a artistului reproductiv: de a fi numai mediu, numai mijlocitor între divinitate, veşnicie şi om...*”* [49]

George Enescu ne spune de asemenea că există în fața operei de artă două stări de spirit: *reveria* şi *concentrarea*. Deşi sunt două lucruri foarte diferite, *a visa în mod util* sau *a urmări un vis activ – dirijat*, ambele stări sunt prezente în viața artistului.

## Îmbogățirea fanteziei

A urmări un vis activ, dirijat, intră în atribuțiunile fanteziei. Ea preia, cu mai multă sau mai puțină intensitate, toate impresiile imprimate clipă cu clipă pe sensibilitate, organizându-le, raportând una la alta, transformându-le într-un întreg tot mai viu, tot mai colorat, cu înțelesuri revelatoare şi emoționante – adevărate experiențe sufleteşti – prin care adevărul artistic se conturează din ce în ce mai limpede.

## Trăirea emotivă a elementelor biografice

Cât de multe impresii trebuie însă tezaurizate pentru tablourile caleidoscopice ale fanteziei, câte valori trebuie să fi acumulat ani de-a rândul în inimă şi judecată pentru ca

[49] „erleben in Demut das höchste Glück des nachschaffenden Künstlers: nur noch Medium, nur Mittler zu sein zwischen dem Göttlichen, dem Ewigen und dem Menschen.” E. Fischer, ib.

vocabula "**MOZART**" să facă să reînvie în conştienţă instantaneu un om, alături de care suferi şi te bucuri şi-i cunoşti glasul şi privirea. Desigur, trebuie să-i cunoşti operele, să fi gândit asupra lor ca muzician, dar în jurul numelui Wolfgang Amadeus, fantezia trebuie să coordoneze imagine după imagine: pe Leopold Mozart, muzicantul supus prejudecăţilor timpului, părintele tandru, ambiţios şi autoritar căruia rătăcirea fiului adorat, pe drumuri de viaţă străine de tradiţiile familiale referitoare la viitorul său, i-au frânt inima; pe măicuţa grijulie şi devotată, pe surioara Nannerl, pianista precoce, prietena tainelor adolescentului, şi mereu din nou pe copilul-minune, purtând darul nemăsurat al geniului cu fermecătoare naturaleţe.

Îl petreci pe drumurile de glorie din copilărie, la palatul împărătesei Maria Theresia, la curţile princiare europene, zile lungi petrecute în diligenţă, cu peisajul şi cerul mereu schimbătoare, în ceasurile de muncă înteţită la clavir, la masa de scris, pe estrada de concert, învăţând tot mai mult să cunoască lumea, societatea, cheltuindu-şi fragedele puteri sufleteşti şi trupeşti într-un continuu extaz... Râzi cu el împreună de nebuniile cuprinse în scrisorile adolescentului către "das Augsburger Bäsle", îl vezi lângă patul de moarte al măicuţii, singur, la Paris... Te revolţi de umilinţele ce i le impune episcopul-principe, stăpân brutal şi fără inimă, retrăieşti imaginea-viziune a Aloysiei, adorată cu înflăcărarea celor 19 ani, iubirea trădată, idila potolită cu Konstanza "Stanzerl-Bagatellerl" pe care a luat-o de soţie împotriva voinţei tatălui, acea burgheză "Mauserl" care îl alinta pe Wolfgang Amadeus cu diminutivul "Buberl", demonstrând tot atât de puţină fantezie cât şi o intuiţie a veşnicei tinereţi sufleteşti a minunatei fiinţe care i-a fost soţ nespus de iubitor, îngăduitor şi iertător. Mergi alături cu dânsul treaptă cu treaptă tot mai sus spre culmile desăvârşirii artistice şi treaptă de treaptă tot mai jos spre dezamăgiri, umilinţe, suferinţe, sărăcie, singurătate sufletească, epuizare fizică totală, boală şi moarte la 36 de ani.

Toate aceste imagini, clădite de fantezie în jurul figurii deschise, cu privirea iscoditoare şi setoasă de viaţă a lui Wolfgang Amadeus, ţi se imprimă în simţire, trezind toate izvoarele de tandreţe pentru această fiinţă genială şi dezarmată în faţa vieţii. Nu vei mai putea niciodată să te apropii de muzica sa fără a simţi nevoia să-l slujeşti şi să-l despăgubeşti printr-o dăruire totală, discretă şi pasionată. Şi suntem de abia la prima experienţă sufletească pe care ţi-o prilejuieşte fantezia creatoare de imagini. Mai trebuie să poţi retrăi şi graţia artificială a rococo-ului, menuetul stilat al doamnelor şi domnişorilor gătiţi în mătăsuri şi catifele, picurul cristalin al flautului şi spinetului, jocul de-a păstoritul al răsfăţaţilor parcurilor din Versailles, printre statuile albe în dosul cărora aşteaptă, mut şi invizibil, spectrul răzbunării celor deposedaţi.

Îţi apare apoi Viena imperială cu strălucirea şi fastul ei, cu viaţa ei surâzândă şi

superficială, întâlneşti pe infatuatul şi invidiosul Salieri, pe faimosul Mesmer, pe originalul şi boemul Schikaneder, împletindu-şi cărările cu acele ale lui Wolfgang Amadeus... Colinzi împreună cu tânărul şi înnouratul Ludwig van Beethoven, sosit recent de la Bonn, ulițele întortochiate din vechiul centru al oraşului, în căutarea cvartirului maestrului de la Salzburg; suni la uşa gloriosului "Papa Haydn" care se găteşte să plece într-un turneu tocmai la Londra şi îmbrățişează lăcrămând pe scumpul său Mozart, mai tânăr decât dânsul cu 24 ani şi pe care n-avea să-l mai găsească în viață la întoarcere; ai vrea să peregrinezi la mormântul lui cu florile recunoştinței în mâini şi-ți aduci aminte că Wolfgang Amadeus Mozart n-are mormânt... că a fost înhumat într-o groapă comună fără prezența unei singure ființe apropiate... Imagini peste imagini în cercuri tot mai largi, de care sensibilitatea ta se umple într-o compasiune sfâşietor de dureroasă.

Iar când rosteşti numele "**BEETHOVEN**", să retrăieşti cu înfiorare şi umilință nenumăratele ceasuri de suferințe morale şi fizice, de părăsire şi trădare, de mândrie răzvrătită şi revoltă titanică, ca şi de exaltare a unei vitalități covârşitoare, ale unui om care a ieşit biruitor şi transfigurat dintr-o luptă clipă cu clipă, piept la piept cu o soartă vitregă şi tragică. Nimic în viața copilului şi adolescentului Ludwig din ocrotirea părintească, strălucirea şi triumfurile lui Wolfgang Amadeus, nimic din firea senină şi jucăuşă a acestuia. Copilul Ludwig van Beethoven era sculat noaptea târziu de tatăl său, înapoiat pe două cărări, şi ținut la clavir ore întregi ca să-şi exerseze degetele fragede pentru a deveni un al doilea Mozart, adică o sursă de venituri pentru dezechilibratul său părinte, al cărui tutore avea să fie instituit la etatea de 18 ani. Astfel a debutat viața de om şi muzician a lui Ludwig van Beethoven, astfel l-au călit toate încercările pe adolescentul, pe tânărul bărbat care la 30 de ani încă neîmpliniți începe să-şi piardă auzul. Trebuie să-ți aminteşti cuvintele testamentului de la Heiligenstadt, declarația de dragoste exaltată, incoerentă aproape către "iubita nemuritoare"; să ai înaintea ochilor caietele de conversație ale muzicianului surd, să-l petreci în alergările sale prin pădurile Vienei sub răpăiala ploii şi vuietul furtunii, inconştient de ce se petrece în jurul său, cântând în gura mare poate primele sunete ale "*Imnului bucuriei*" din *Simfonia a IX-a*. Să-l simți trăind înfrigurat anii teribilei revoluții dincolo de Rin, ritmul oştilor napoleoniene, zarva Congresului de la Viena; farmecul minunatelor femei pe care soarta i le scotea în cale pentru ca prăpastia socială între el şi dânsele să-i exaspereze simțirea înflăcărată; toată mizeria morală legată de acel netrebnic nepot asupra căruia îşi revărsase toată duioşia unei inimi nesatisfăcute... ai nevoie să simți toate acestea în momentul când deschizi un caiet de muzică pe a cărei prima pagină citeşti numele "Beethoven".

Nu va mai fi posibil să le rosteşti numele cu aceeaşi intonație, mâinile nu o să se

mai apropie de instrument cu aceleaşi mişcări, fiecare ton va suna altfel. Şi tot aceasta se va întâmpla când rosteşti "Schubert" sau "Chopin" sau "Liszt".

Elementele de natură biografică şi psihologică, cultural-socială şi artistică retrăite emotiv îți lămuresc aspectele de fond şi formă ale operei muzicale. Ceea ce constituie aportul creator personal la o formă muzicală artistică preluată de la înaintaşi decurge din complexul sufletesc individual care modifică, colorează şi îmbogățeşte formulele de exprimare muzicală cu acele amănunte care îl trădează indiscutabil, vehiculând limbajul consfințit spre mereu înnoite modalități expresive. Iată ceea ce trebuie tu ca interpret să cauți, să intuieşti sau, şi mai bine, să "recunoşti" în text, făcând să sesizăm şi noi, cu strângere de inimă, prezența nemuritoare a lui Mozart sau Beethoven.

George Enescu scrie lui Yehudi Menuhin următoarele în privința aceasta: "Caută să cunoşti biografia autorului, observă trăsăturile lui de caracter, caută să înțelegi ceea ce a reprezentat opera sa pentru el şi ce a vrut să exprime altora prin aceasta. Să fii adânc pătruns de ideile şi sentimentele lui, căutând să le redai ascultătorilor, făcând să dispară propria ta individualitate. Exploatează cunoştințele şi talentul tău cu unicul scop de a exprima just idealul autorului. Lucrează inspirat şi clarvăzător."[50]

Cu alte cuvinte: ***îngemănează intuiția şi perspicacitatea cu spiritul de penetrație în izvoarele multiple ale operei de artă.*** (s.r.)

[50] Robert Magidoff, ib.

## *Cum reuşim a pătrunde în sensul profund ce se cere relevat din textul muzical?*

### Însuşirea culturii artistice integrale

Compoziția muzicală este transfigurarea artistică cea mai sensibilă a unei sau unor stări sufleteşti deosebit de complexe. Izvoarele acestor "prea plinuri" ale inimii nu sunt niciodată distinct hotărnicite; un întreg conglomerat de impresii, senzații, de trăiri acumulate emotiv până la o înaltă tensiune produc sentimentul stăpânitor care se cere eliberat şi turnat într-o formă de expresie autonomă: impulsul de creație, de supraviețuire a emoției.

Muzica oglindeşte, paralel cu celelalte arte surori: arhitectura, sculptura, pictura, poezia, elocința şi dansul, evoluția gândirii şi simțirii umane prin timp, oferindu-ne exemple vii şi plastice ale măiestriei crescânde în exprimarea emoției sufleteşti în fața fenomenelor lumii înconjurătoare. De la corul tragediei greceşti, de la cântul liturgic gregorian, de la monocord şi fluierul ciobănesc, muzica zugrăveşte complexitatea mereu sporită a mijloacelor expresive sonore, îmbogățind rând pe rând vocabularul său special, până la putința exprimării celor mai sublime zone de simțire, pentru a căror înțelegere se cere o mare sensibilizare a pătrunderii artistice.

Pe acest parcurs de experiențe artistice muzicale întâlneşti grandioasa *Missa "Papae Marcelli"*, jubilarea madrigalelor lui Orlando Lassus, grația dansurilor lui Lully, monumentalitatea oratoriilor lui Haendel şi Bach, ca şi *Creațiunea* de Haydn, *Don Giovanni* de Mozart, *Simfonia a IX-a* de Beethoven, *Liedurile* de Schubert, ori capodoperele unor Schumann, Liszt, Brahms, R.Strauss, Wagner, Bruckner, Debussy, precum şi creația contemporană majoră.

Să ne amintim doar revelația ce a însemnat de curând pentru cei mai mulți dintre noi, cunoaşterea creației de maturitate a lui George Enescu: *Oedip, Cvartetul nr.2* pentru corzi, *Cvartetul cu pian, Sonata pentru pian* în fa diez, *Simfonia a III-a, Suita sătească* etc; acel potențial de transfigurare muzicală care îmbină sunetele într-o armonie ce pare prestabilită într-o interdependență decurgând parcă din legile universale de creație, după o logică proprie simțirii, emancipată de orice îngrădire tradiționalistă. În muzica de maturitate a lui Enescu, emanațiile sufleteşti se echilibrează unele pe altele atât de

desăvârşit muzicaliceşte, încât, pe măsură ce îşi conturează înţelesul, îşi creează şi forma care îi aparţine în exclusivitate. Ai senzaţia unui proces de alchimie spirituală, cu totul firească şi miraculoasă în acelaşi timp.

Cum va putea interpretul să găsească în sine un echivalent de intuiţii şi înţelegere pentru un atât de înalt, vast şi divers limbaj muzical, dacă nu s-a obişnuit să-şi alimenteze simţirea cu toate înfloririle împlinite ale frumosului artistic, tributare artelor surori: de la zâmbetul lui *Maytreia-Buddha* şi profilul *Nefertitei* la *Erechteion*, *Iliada*, *Comedia divină* şi catedralele gotice, de la *Sonetele* lui Michelangelo, *Surâsul Sfintei Ana* de Leonardo da Vinci şi desenele lui Dürer, la *Machbeth, Hamlet*, *Faust*, *Război şi pace* şi *Comedia umană,* dacă din strălucirea ce o iradiază aceste monumente spirituale - şi câte altele încă - asupra mersului înainte al omenirii (epoci de cultură şi civilizaţie urmând epocilor de prăbuşiri şi înnoiri), nu-şi îmbogăţeşte sufletul cu o capacitate imensă de entuziasm şi înţelegere, compasiune şi umilinţă. Şi cum am putea ignora revelaţiile filozofiei şi ale istoriei universale? ***Numai simţindu-te moştenitorul tuturor izbânzilor şi înfrângerilor umane, reacţionând - cu imaginaţie şi intuiţie intimă - la toate fenomenele vieţii şi spiritualităţii omeneşti, vei putea pătrunde în profunzimea operei de artă muzicală până acolo unde surprinzi, dincolo de moda clipei, chemările sufletului dintotdeauna.***(s.r.)

## Trăirea emotivă a elementelor expresive muzicale

Există însă pentru interpret, alături de îmbogăţirea sensibilităţii şi fanteziei cu comorile culturii şi artelor în general, încă şi o altă sursă de inspiraţie unită cu perspicacitatea *clairvoyante* cum cere George Enescu: intuirea, sau, şi mai bine, cunoaşterea legilor existenţiale ale operei de artă muzicală ca fenomen autonom.

Traducerea prin sunete a unui elan de dăruire sufletească uzează de limbajul particular, evoluat prin veacuri, al artei muzicale. Adică de vastele posibilităţi ale combinării sunetelor: intonarea şi timbrarea, înlănţuirea şi gruparea lor, lansarea spre extremele registrelor sau stăruirea pe loc, împerecherea lor firească sau suprapunerea silnică, curgerea neîntreruptă sau îmbucătăţirea ostinată, contopirea sau paralelizarea lor, etc. S-au stabilit, în cursul evoluţiei artei muzicale, anumite corespondenţe între lumea de simţire şi diversele modalităţi de exprimare muzicală a acesteia. Pornind de la elementele primare contrastante ale mişcării: *liniştit* pentru stările de suflet echilibrate şi *vioi* pentru acele frământate de emoţii felurite şi cele ale modurilor *major* pentru aspectul optimist şi *minor* pentru cel posomorât, scala sonoră a nuanţării sentimentelor umane s-a emancipat

şi individualizat până la perfecta iluzionare a unei existențe emotive muzicale independente, uzând de mijloace expresive proprii.

Urechea omenească s-a familiarizat tot mai mult cu subînțelesul anumitor intonații, specii de ritm, dinamică şi atmosferă, traducând şi sugerând stări precise sufleteşti, o întreagă lume de senzații, imagini şi emoții cu care te simți înrudit. Reacționăm nu numai la vivacitatea energiilor de atracție şi respingere proprii ideilor muzicale, la facultatea lor de a se structura organic, la vocabularul, atmosfera şi logica lor specifică, ci ştim deosebi cu lăuntrică încântare şi diferențele de limbaj, timbru sonor şi mod de exprimare - în condiții identice de formă şi stil - de la un creator la altul.

Deosebit de concis exprimă problematica creației muzicale celebrul muzicolog, organist, medic şi filozof Albert Schweitzer, în lucrarea sa *J.S.Bach*, în capitolul *Dichterische und malerische Musik* (Muzică poetică şi picturală):

"Arta este transpoziția asociațiunilor de idei estetice. Cu cât se comunică mai complex reprezentările şi ideile conştiente şi inconştiente ale artistului în opera sa de artă, cu atât mai puternică va fi impresia. I-a reuşit atunci autorului să pasioneze pe ceilalți pentru acea vivacitate a simțirilor pline de fantezie pe care, în contrast cu vederea, audierea şi simțirea obişnuite, le caracterizăm drept artă.”[51]

După ce vorbeşte de factorii ce activează fantezia privitorului pentru a vedea într-o pânză colorată, de pildă, peisajul, şi cu atât mai mult într-o gravură, Schweitzer continuă: "În muzică mai ales, limbajul devine simbol. Transmiterea chiar şi a celor mai generale sentimente şi reprezentări devine enigmatică... Dar este greşită părerea că aşa-zisa muzică pură vorbeşte un grai lipsit de simboluri, exprimând ceva cu înțeles unic. Şi ea apelează la puterea de imaginare a auditorului, cu distincția doar că are a face mai mult cu fantezia simțirii şi a liniei melodice decât cu reprezentarea concretă."[52]

Ne surprind însă cele ce urmează: "Aceasta constituie chiar tragicul muzicii, concretul fanteziei, din care ea izvorăşte, putând să se răsfrângă numai cu o foarte redusă precizie într-însa. Din vagul însă în care se prezintă plăsmuirea sonoră, nu putem conclude la o corespunzătoare nebulozitate a fanteziei inspiratoare, confiscând o atare

---

[51] "Kunst ist übertragung ästhetischer Ideenassoziationen. Je komplexer die bewussten und unbewussten Vorstellungen und Ideen des Künstlers sich in seinem Kunstwerk mitteilen, desto grösser ist der Eindruck. Es ist ihm dann gelungen, die andern zu der Lebhaftigkeit phantasievoller Empfindungen mit hinzureissen,die wir zum Unterschied vom gewohnheitsmässigen Hören, Sehen und Erleben, als Kunst bezeichnen." Albert Schweitzer: *J.S.Bach*, Ed.Breitkopf&Haertel, Leipzig, 1908, pag.389.

[52] "In der Musik vollends wird die Sprache zum Symbol. Die Übertragung auch der allgemeinsten Empfindungen und Vorstellungen wird ratselhaft... Aber es ist falsch, zu meinen, dass die sogenannte reine Musik eine Sprache redet die nicht symbolisch ist und etwas eindeutig ausdrückt. Auch sie appeliert an die Einbildungskraft des Hörers, nur dass sie es mehr mit der Phantasie des Gefühls und der Tonlinie als mit der konkreten Vorstellung zu tun hat." ib.

muzică pentru arta sonoră absolută... Desigur, suntem în prezența muzicii pure. Aceasta este însă numai scrierea imagistică, care reprezintă viziuni ale fanteziei concrete sub aspectul lor emotiv. Această scriere apelează neîntrerupt la fantezia auditorului, pretinzându-i să retranspună drama sentimentelor în faptul concret şi să găsească o cărare de pe care să se poată cuprinde cu vederea, într-o măsură oarecare, drumul străbătut odinioară de fantezia creatoare a poetului sunetelor."[53]

Albert Schweitzer pare să treacă cu vederea faptul că înainte ca opera muzicală să apeleze la fantezia ascultătorului, ea apelează la fantezia interpretului, căruia îi incumbă chiar această sarcină.

Să fie într-adevăr "tragic", cât de puțin poate răsfrânge muzica concretul fanteziei din care izvorăşte? Este într-adevăr "alcătuirea sonoră" (Tongebilde) ceva atât de nedefinit şi vag? Răspunsul la aceste întrebări ni-l dă chiar Albert Schweitzer. În continuare, la paginile 418-419, 421-422, 423-424, 428-429 şi 431-433 ale opului amintit, Schweitzer analizează amănunțit simbolistica limbajului melodic al lui Bach, enumerând şi exemplificând pe larg cele aproximativ: "20-25 teme elementare, în majoritatea cazurilor condiționate pictural (motive ale păşirii, linii şerpuitoare, teme sincopice, motive ale durerii şi bucuriei etc.)" prin care Bach subliniază sensul emotiv şi descriptiv al textului cantatelor şi oratoriilor sale. Nu ne este greu a recunoaşte prezența acestor motive şi în operele instrumentale ale marelui senzitiv care a fost Bach.

## Descifrarea simbolismului muzical

Este mai mult decât interesant să înțelegem câteva din aspectele simbolisticei "picturale", cum o numeşte Albert Schweitzer, din muzica lui Bach. Vom putea constata că ele şi-au menținut semnificația - mai lărgită desigur - până în pragul secolului al XX-lea (Wagner, Liszt, Berlioz). Astfel Schweitzer recunoaşte în limbajul instrumental al lui Bach ca şi în oratorii şi cantate motive melodice care sugerează: a) *zgomote* şi *evenimente*: ruperea catapetesmei, cutremurul pământului, căderea lui Isus pe drumul Golgotei, valurile lacului, fanfara vânătorilor etc.; b) *mişcări*: trezire, tresărire, sculare, suire, avântare, grabă, împiedicare, cădere, şovăire. Motive sugerând puterea, siguranța în credință, îndoiala, trufia, epuizarea, tumultul, liniştea, bucuria (naivă, însuflețită sau transfigurată), durere nobilă sau chinuitoare, suspine, râs etc. Mijloacele muzicale corespondente sunt: înlănțuiri de sunete ascendente (elan) sau descendente (coborâre tristă), motive cromatice ascendente (dor dureros), motive cromatice descendente

[53] ib.

(suferință intensă), triolete în mişcare vie (bucurie), game suitoare sau coborâtoare (apariția îngerilor), valori mici repetate grăbit (apă curgătoare) etc. Însă simbolistica muzicală în uz între anii 1650-1750 pentru ilustrarea unor imagini şi senzații precis conturate, lămurite de text sau titlu, se transfigurează mai târziu în muzica instrumentală în semnificații de rezonanță tipic emotivă, în valori artistice independente.

## Emotivitatea creatoare

Această vastă lume de echivalențe simbolice, interpretul muzical trebuie să o ştie mânui cu aceeaşi inteligibilitate şi permeabilitate precum îşi dozează pictorul culorile, artistul dramatic modulațiile glasului şi dansatorul mişcările. Îşi va însuşi şi va reacționa sensibil la toate intențiile emotive şi narative fixate în notația muzicală, traducându-le în limbaj sonor de maximă sugestibilitate. Fiecare cheag tematic, cu toate virtualitățile sale de metamorfozare, fiecare țâşnire melodică dominantă sau pasageră, alimentând şi vehiculând cursul "dramei simțirilor" cum spune Schweitzer, fiecare palpitație ritmică, dinamică şi agogică, toate variațiile de timbru, registru, tempo, accent etc... ***tuturor acestor indicații pur muzicale, interpretul trebuie să le descifreze înțelesul uman în acelaşi timp cu intuirea valorii, rolului şi înfățişării ce acestea le dețin în desfăşurarea acțiunii muzicale propriu-zise, în raporturile şi logica lor muzicală.*** (s.r.)

Interpretul *născut* şi maturizat în contactul prelungit cu literatura muzicală, cu multitudinea fenomenelor sociale, culturale şi estetice ale timpului său, poate face față acestor sarcini, de cele mai multe ori în mod firesc, ghidat de un instinct interpretativ puternic şi just. Pentru *a muri* însă pentru sine însuşi, pentru a îmbrăca simțirea şi gândirea autorului până la contopire, pentru a resimți imperativul *trăirii* elementelor muzicale, interpretul are nevoie într-adevăr de un imens respect față de mesajul ce i se încredințează, cum cere Lipatti, şi de capacitatea de a primi elementele care îl constituie ca pe o imprimare într-un mediu virgin, cum cere Edwin Fischer. Această stare de spirit, greu de atins în stadiul elementar de dezvoltare a temperamentului artistic, se poate educa conştient, învățând tot mai bine *să asculți* ceea ce-ți încredințează creatorul, sub forma desăvârşită a operei de artă. Nu este nici acest deziderat o inovație revoluționară în interpretarea muzicală. Inovator pentru contemporaneitate este doar simțul sporit de răspundere față cu menirea ce ne-o recunoaştem ca tălmaci ai operei de artă muzicală, răspundere ce ne face extrem de pretențioşi față de mijloacele de realizare interpretativă şi izvoarele înțelegerii lor.

## Cum reuşim să "citim" opera muzicală ca pe o mărturisire ce ne este adresată personal, într-o limbă familiară şi savuroasă?

Pregătiţi sufleteşte prin cele precedente, luăm în cercetare un text muzical concret. Recapitulăm spusele martorilor noştri: la primul contact cu textul, pianiştii ruşi caută să prindă *imaginea*, *viziunea*, *trăsăturile caracteristice*, *impresia* etc.

Pablo Casals, la întrebarea ce i se pune referitor la influenţele din afară care pot facilita penetraţia conţinutului muzical (natură, lecturi, emoţii trăite), răspunde: "E foarte natural. Când elevii mei cântă, îi întreb câteodată: <<Ce senzaţie ai, ce vezi?>> Artistul este imaginaţie şi fantezie; în timp ce se dăruie muzicii trebuie să resimtă şi să vadă ceva, cât de vagă, cât de nedeterminată ar fi această viziune..."[54]

Edwin Fischer exclamă la un moment dat: "Uitaţi pianul, uitaţi stilul, educaţia, ştiinţa voastră şi reintraţi în atmosfera beethoveniană... Readuceţi în lumina vie toată această lume scufundată în imperiul umbrelor. Lăsaţi-vă răpiţi până la regatul imaginaţiei, unde sălăşluieşte spiritul lui Beethoven"

Ne ciocnim mereu de expresiile: imaginaţie, fantezie, viziune.

### Imaginea muzicală

Ce este înadins şi lămurit această râvnită imagine, această viziune pe care interpretul caută să o desluşească plecându-se adânc peste apele neliniştite şi irizate ale operei de artă muzicală? Revenim la cuvintele deja citate ale lui Schweitzer: "Muzica pură este numai scrierea imagistică, ce reprezintă viziuni ale fanteziei concrete raportate la conţinutul lor emotiv." Am putea să ne exprimăm şi astfel: ***în arta muzicii pure, sufletul creatorului îmbracă în pânza de curcubeu a sunetelor un crâmpei de simţire: răspuns la un fapt, o senzaţie sau un gând care l-a făcut cândva să vibreze ca o coardă.*** **(s.r.)**

Prima transpoziţie muzicală a imboldului de exprimare odată găsită (un fel de *cuvânt de ordine* cifrat), ea începe să se desfăşoare şi organizeze după legi ale fanteziei, ale simţirii şi ale limbajului muzical, la fel ca o acţiune istorisită prin viu grai, filmată sau

[54] J. Ma. Corredor ib.

dansată. Interpretul trebuie să ne sugereze cât mai exact esenţa acelui *prim imbold de exprimare* prin sunete, apoi, în continuare, logica şi necesitatea înlănţuirilor şi transformărilor sale viitoare. Reproducerea ţesăturii muzicale ar rămâne totuşi un mesaj pur obiectiv, dacă interpretul nu reuşeşte în acelaşi timp să ne facă să recunoaştem acele stări de suflet ca unele pe care le-am trăit şi noi, identic, într-o împrejurare dată a vieţii noastre.

Chiar şi atunci când titlul piesei ne ghidează explicit într-o anumită direcţie, nu cauza materială a imboldului de destăinuire trebuie căutată în opera muzicală. Acea cauză declanşează doar şuvoiul de simţiri cu care sufletul creatorului reacţionează muzical - concordant şi direct - la şocul trăit real şi concret (pentru mine, auditor, indiferent). *Recunoaşterea* acestui proces de simţire ca pe o trăire sufletească proprie, intimă şi răscolitoare, mă face pe mine, auditor, să vibrez într-un extaz muzical cu totul particular. *Această viziune trebuie reînsufleţită, acest potenţial sufletesc universal purtând însă distinct toate caracteristicile personalităţii care îl rosteşte, cu temperamentul său, cu felul său de manifestare, cu estetica şi credinţele sale* (s.r).

Să nu ne amăgească spre răstălmăcire sensul cuvintelor: imagine, viziune, raportate la muzică. Nu este nevoie să vedem ceva, am putea chiar să zicem nici să auzim, într-un anumit sens, ceva precis, ci să trăim cât mai real *revelaţia* unui proces sufletesc cu totul precizat şi imperios. Scopul suprem al muzicii este de a reda stări sufleteşti iar melodia, ritmul şi armonia sunt doar vehiculul impresionant al fluctuaţiilor şi conflictelor dintre viaţa sentimentală a individului şi realitatea sensibilă. Aceste trăiri intime trebuie vivifiate de interpretul muzical şi deci la ele vom apela pentru înţelegerea textului muzical.

Ce ne emoţionează în *imaginile* şi *viziunile* exprimate muzical în exemple concret definite, deci cu program declarat, ca de pildă: marş funebru, cântec de leagăn, dans ţărănesc, nocturnă, *Mephisto-Valse*, sau *Pastorala* de Beethoven? Tabloul procesiunii funerare cu ritmul său măsurat şi solemn, în marşul funebru? Doar pentru un moment, strângerea inimii provocată de marşul funebru înseamnă trăirea, mereu din nou, a întrebărilor fără răspuns în faţa enigmei morţii; poate însemna revoltă şi incriminare încrâncenată, cum poate însemna eroică resemnare sau oboseală supremă a simţirii, depăşind cu mult atmosfera de fast şi reculegere sugerată imagistic de un *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* (Beethoven, *Sonata op.26*, partea III).

Şi în cântecul de leagăn primează aparent viziunea idilică a mamei lângă copilaşul somnoros, dar în suflet vibrează emoţii mult mai intime; bănuim cum, prin îngânarea melodic-ritmică ce adoarme pruncul, oferim elemente armonizatoare pentru trup şi suflet vieţii plăpânde ce ne este dăruită spre ocrotire.

Ce ne vorbesc dansurile poporale? Sub viziunea antrenantă şi policromă a

avântului fizic dezlănţuit, trăim forţele ritmice universale palpitând în toate manifestările vitale. Şi ce altă poezie naşte picurarea sunetelor unei nocturne decât intuirea contopirii tainice între sfâşierile dorului şi tăcerea cu mii de foşnete, susururi şi suspine ale nopţii înstelate.

Sunetele ascuţite, răpăite, bizare ale *Mephisto-Vals*-ului lui Liszt, nu ne evocă în imaginaţie doar rictusul sinistru al duhului negaţiei, ci inevitabila ciocnire de fiecare clipă, în adâncurile sufletului, a forţelor binelui şi răului.

Iar în *Pastorala* lui Beethoven nu retrăim doar imaginile idilice sugerate de notele programatice şi cele câteva pasagii imitative, ci emoţionanta descoperire a armoniei interioare, a împăcării cu soarta şi lumea, care se înstăpâneşte, pentru câteva lungi clipe luminoase, pe inima zbuciumată a acestui unic om. Şi pentru ca o orchestră să redea veridic şi impresionant atmosfera *Pastoralei*, trebuie ca dirijorul şi fiecare muzicant în parte să se simtă, timp de un ceas, un al doilea Beethoven, mărturisindu-şi prin sunete încântarea şi emoţia faţă de minunile firii şi pacea ce o iradiază în inima neliniştită. Nu ne spune de altfel însuşi Beethoven cum trebuie înţeleasă *Pastorala,* scriind în fruntea Simfoniei a VI-a: *„Mai multă expresie a simţirii decât pictură”* [55]?

Mărturisim plăcerea ce am resimţit găsind exprimată aproape identic aceeaşi idee: "*În această lucrare, socotită prea lungă, Beethoven s-a liniştit; sau, cel puţin, s-a uitat pe sine însuşi, cu supărările sale, cu neliniştile sale, pentru a lăsa să se reflecteze în el acea natură pe care o adoră*."[56]

Să nu ne întrebăm deci pe noi înşine sau pe discipolii noştri: „ce vezi în această piesă?”, să nu ne sugerăm un tablou al naturii sau o imagine concretă, ci să ghidăm atenţia spre trăirea stărilor sufleteşti declanşate de un fapt real, tradus sonor: *nelinişte, frământare, îndârjire, avânt, încredere, triumf, fericire, adorare, tandreţe, depresie, regret, suferinţă, mânie, furie şi spaimă*, ca să ne limităm la un singur arc de **crescendo** şi **decrescendo** pe harfa emoţiilor sufleteşti. Toate aceste palpitări ale simţirii sunt prezente în învolburarea melodiilor, în zvâcnetul ritmului, în veşmântul de lumini şi umbre al armoniilor.

Dintre artele surori, două ne oferă ajutorul lor întru descifrarea textului muzical, împrumutându-ne *cifrul* lor: *arta dramatică* şi *aceea a dansului*. Natura a dăruit omului două mijloace elementare de exprimare emotivă instinctivă, anterioare oricăror intenţii de realizare artistică: facultăţile de comunicare ale glasului şi ale gesticulaţiei. Ambele

[55] Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei.
[56] "Dans cette oeuvre, que l'on jugea trop longue, Beethoven s'est apaisé; ou, du moins, il s'est oublié, avec ses chagrins et ses inquiétudes, pour laisser se réfléter en lui cette nature qu-il adore." Édouard Herriot, *La vie de Beethoven*, NRF, Librairie Gallimard, Paris, 1933, pag.181.

traduc absolut primele şi cele mai personale reacţii sufleteşti, ambele exprimă mesajul emoţiei direct, fără mediaţia altor elemente.

## Elementul declamator

În modulaţiile graiului vorbit sunt prezente - într-un ambitus destul de restrâns - absolut toate nuanţele expresive apte a traduce simţirea şi gândirea, cu posibilităţi care întrec în sinceritate şi impresionabilitate orice alt domeniu sonor. Când graiul vorbit este cultivat artistic, gama sa sonoră lărgită, inflexiunile sale, vibraţia, farmecul său fizic, se apropie atât de mult de domeniul muzicii, încât graniţele ce le despart se şterg aproape.

Nu ne întrebăm dacă muzica este mai curând ***o declamaţie intensificată*** sau arta vorbirii ***– o muzică interiorizată***; (s.r.) ca interpreţi muzicali vom recunoaşte în elementele melodiei, ritmului, timbrului, dinamicii, accentelor, frazării *muzicale*, nu doar o asemănare, ci o revelaţie a mijloacelor expresive proprii artei declamaţiei, cu toate înţelesurile axate pe emoţia trăită concret. Limba germană foloseşte tot atât de firesc expresia *Die Sprache der Musik* precum noi, echivalentul în româneşte, *graiul muzicii*. Richard Wagner a încetăţenit chiar cuvântul *Sprechgesang* (cântatul-vorbit) pentru ciclul său de opere *Inelul Nibelungilor*, desigur nu în intenţia deformării caracteristicilor particulare ale vorbirii şi cântului, ci a îmbinării acestor energii expresive înrudite întru sublinierea elementului dramatic dominant în lucrările sale calificate drept *Musikdramen* (drame muzicale).

Mulţi muzicieni şi literaţi sesizează apropierea, atingerea sferelor expresive ale artei vorbirii şi aceea a cântului. Nu spune George Enescu despre marele actor Mounet-Sully, pe care l-a văzut la Paris interpretând pe *Oedip*-ul lui Sofocles: "Vocea aceasta, vocea aceasta sonoră şi flexibilă care lansa frazele ca şi când ar fi fost vorba de cântec şi versurile ca şi când ar fi fost în joc o melodie..."[57]

Pablo Casals ne spune: "Concepţia mea despre accentuaţia muzicală oferă o analogie cu vorbirea, adică inflexiunile infinite - cum v-am mai indicat - pe care le impunem vocii, astfel încât cuvintele noastre să fie cu adevărat comunicative...".[58]

Friedrich Schiller scrie poetului Th.Körner următoarele: "...Când încep să scriu o

[57] Cette voix, cette voix sonore et flexible, qui lançait les phrases comme si ç'avait été du chant et les vers comme s'il se fut agi d'une mélodie! B. Gavoty, ib. cap.X

[58] Ma conception de l'accentuation musicale offre une analogie avec ce qui se passe avec la parole, c'est-à-dire les infléxions infinies que - comme je vous l-ai déja indiqué - nous donnons à la voix pour que nos mots soient vraiment communicatifs. J. Ma. Corredor ib.

poezie, elementele muzicale dintr-însa îmi apar mult mai des înaintea sufletului decât noțiunea clară asupra conținutului, în privința căruia adeseori abia sunt de acord cu mine însumi..."[59]

Chiar şi Albert Schweitzer vorbeşte despre două aspecte dinamice în operele instrumentale ale lui Bach: o dinamică arhitectonică în expunerea liniilor mari şi una a detaliilor pe care o numeşte: "o dinamică aproape declamatorie, fiindcă, într-un anumit fel, are de a face cu cadența vorbirii muzicale."[60]

Thomas Mann scrie lui Bruno Walter următoarele: "În ce priveşte scrisul, te asigur că ideea este foarte adeseori simplul produs al unei nevoi ritmice; de dragul cadenței şi nu pentru ideea în sine - deşi aparent pentru ea însăşi - va fi introdusă".[61]

În sfârşit, în romanul său *Jean Christophe,* Romain Rolland, spune următoarele: "Teatrul, de altfel, îi părea o şcoală interesantă pentru muzicianul care vrea să observe şi să noteze accentele patimilor".

Ascuțindu-ne mereu mai mult auzul, vom putea reconstitui din prezența în muzică a elementelor declamatorii, întregi monoloage şi dialoguri perfect inteligibile - monoloage narative sau de mărturisiri intime, dialoguri dramatice sau sentimentale - simboluri transparente înțelegerii, oarecum analog cazului când asişti la un spectacol vorbit într-o limbă necunoscută, a cărui cheie de descifrare stă în marea artă de intonație a actorilor.

Ca să descoperi însă în textul muzical ***verbul*** transformat în ***motiv*** şi ***linie melodică***, trebuie să te fi obişnuit să asculți un spectacol de dramă cu urechea muzicantului, căruia vocile actorilor nu numai îi spun, ci oarecum îi "cântă" partitura imensă a frământărilor sufletului uman... şi încă ceva: trebuie să fi încercat tu însuți, în adăpostul camerei tale, să declami "*Dorința*" sau "*Peste vârfuri*" de Mihai Eminescu, sau "*Clăcaşii*" lui Octavian Goga, *ascultând cum glasul tău pe rând izbucneşte şi se stinge, mângâie şi loveşte, ca o melodie învolburându-se de la grav la acut, de la clamare la şoaptă*. (s.r.)

---

[59] Lucrările de Fr. Schiller, Th. Mann, R. Rolland nu se regăsesc în bibliografie. (n.r.)

[60] „eine fast deklamatorische Dynamik, weil sie es gewissermassen mit dem Tonfail in der musikalischen Rede zu tun hat“ A. Schweizer, ib.

[61] "... beim Schreiben, ich versichere Dich, ist der Gedanke sehr oft das blosse Produkt eines rythmischen Bedürfnisses: um der Kadenz und nicht um seiner selbst willen - wenn auch scheinbar um seiner selbst willen - wird er eingesetzt."

## Elementul pantomimic

Făcând acest exercițiu vei surprinde şi prezența vie a celuilalt mijloc de exteriorizare spontană a simțirii, dăruit de natură omului: expresivitatea gestului, "graiul" mâinilor, al trupului întreg, care vine să sublinieze, la rândul său, emoția comunicată prin grai, cu infinita gamă simbolică a mijloacelor sale expresive, traducând pulsația nervilor şi a inimii, de la zbaterea pleoapelor până la contorsiunea membrelor – limbajul artistic al gesticii, sugerând şi el "drama sentimentelor" cum spune Schweitzer. Şi acest element este omniprezent în muzică, în palpitațiile infinite ale melodiei şi ritmului: zvâcniri sau desfăşurări calme, precipitări, opriri, legănări, salturi, alunecări, şerpuiri, stăruiri obsedante, etc. Le *vezi* şi *simți* în sute de ipostaze, tălmăcind *subiectul cifrat* al muzicii. Să ne amintim doar gesturile atât de personale şi variate ale marilor dirijori: de multe ori, inconştient, brațele lor sculptează în aer viziunea plastică a înțelesurilor muzicale.

Ne gândim mai ales la literatura muzicală instrumentală, fără program, acea aşa-zisă *muzică pură* (absolute Musik) şi pe care mai curând am putea-o defini *muzica confesiunilor intime* căci prin excelență acest lucru îl exprimă, adresându-se tuturor simțurilor noastre, pornind de la inimă şi creier până la vârful picioarelor.

## Imaginea grafică

Dar oare imaginea optică, aspectul grafic al notației muzicale, este el un element indiferent în procesul de cunoaştere a limbajului muzical? Meandrele liniilor ce leagă cap de notă cu cap de notă, respectând valorile şi situația pe portativ, nu realizează un desen cu o logică a sa, un înțeles şi un profil al său, excitând fantezia muzicală? Nu deosebeşte interpretul pianist la prima vedere "scriitura" preclasicilor de aceea a lui Mozart, aceea a lui Schubert de aceea a lui Beethoven, aceea a lui Brahms de aceea a lui Debussy? Nu le recunoaşte ochiul ca pe imagini plastice față de care simte deosebite gradații de preferințe şi înrudiri? Şi dincolo de aceste caracteristici "grafologice", aspectul vizual muzical nu ne sugerează nimic concret, este el impermeabil ca litera tipărită? Să privim câteva exemple de idei melodice, în ce priveşte aspectul lor grafic:

Fuga

J.S. Bach – WKl. Vol 1,/ X



Fuga

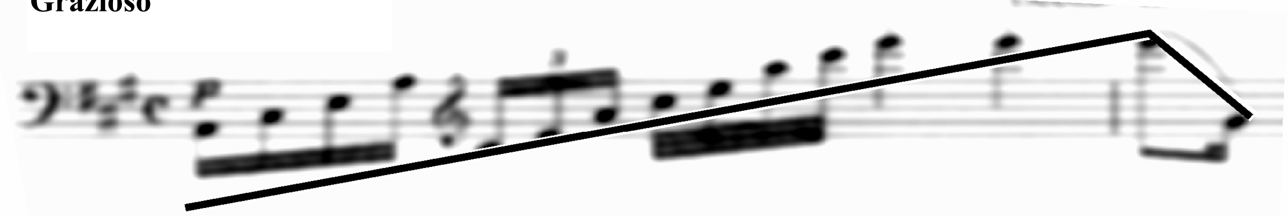
J.S. Bach – WKl. Vol 1,/ XXIV



Rondo

**Grazioso**

L. van Beethoven – op. 2 nr. 2, p. a IV-a



Scherzo

**Allegretto**

L. van Beethoven – op. 2 nr. 2, p. a III-a



J. Brahms – op. 5, p. I

**Allegro maestoso**



## Paleta armonică

Dacă la simbolul melodic intuit plastic adăugăm sugestia expresivă a armoniilor, acest veşmânt fidel al imaginaţiei sonore prin timp, limbaj tot atât de concludent ca şi vocabularul ce dezveleşte sensibilitatea sporită a artei poetice de la o generaţie la alta; dacă în plus ne-am exercitat în a descoperi în fiecare tonalitate o fiinţă unică, deosebită întru toate de surorile ei, de la luminozitatea cea mai delicată la amurgul cel mai cernit; dacă vom intui pentru ce a preferat Beethoven tonalitatea lui *la bemol minor* pentru marşul funebru din Sonata op.26 şi Chopin tonalitatea lui *si bemol minor* pentru marşul funebru din Sonata a II-a; dacă reacţionăm, la alăturarea bruscă a două tonalităţi fundamental diferite, ca la o complicaţie sau destindere a conflictului sonor, vom fi cucerit câteva căi în plus de pătrundere în cetatea de taine a operei muzicale.

# *Sunetul pianului*

Este nevoie să insistăm şi asupra rolului sonorităţii pianistice în procesul de interpretare. Adolf Kullak, în opul său de recunoscută autoritate *Die Aesthetik des Klavierspiels*, prima ediţie datând din 1860, vorbeşte pe larg despre particularităţile sonorităţii pianistice, punând în evidenţă, de o parte, laturile sale inferioare celor ale instrumentelor cu coarde şi de suflat: mecanicitatea producerii sunetului, imposibilitatea influenţării lui ulterioare, caracterul său brusc şi neutru, lipsit de modulaţii; de cealaltă parte, însuşirile evidente ale instrumentului, putinţa reproducerii integrale a operei muzicale, organizarea şi dozarea tuturor factorilor necesari construcţiei sale, libertatea neîngrădită a fanteziei interpretative.

Pianul, sub mâna unui maestru, înlocuieşte cu succes masa instrumentelor în redarea operelor orchestrale. El poate sugera timbrurile muzicale cele mai impresionante: patetismul pasional al corzilor şi pitorescul instrumentelor de suflat. *Pianul, în primul rând, trebuie însă să-ţi dea iluzia că ştie să "cânte", că este viu şi sensibil* (s.r.) Este aceasta un lucru atât de cunoscut încât n-ar fi nevoie să se insiste asupra lui: totuşi citâm frumoasele cuvinte ale lui Edwin Fischer: „...La fel nu e permis vreodată să uităm că toată muzica derivă din cânt şi că resursele expresive ale unei voci frumoase, îmbibată de simţire, trebuie să servească în primul rând drept model interpretului operelor instrumentale”[62], precum şi entuziastul apel: "Transformaţi pianul vostru în orgă, în

[62] Edwin Fischer, op. cit.

vioară, în instrument de suflat, în timpane - însă, înainte de toate, faceți-l să cânte..."[63]

Cităm şi mărturia lui Anton Rubinstein: "Şedeam ceasuri întregi la pian, trudindu-mă să asimilez efectul sunetului pianistic, vrăjii sonore a glasului lui Rubini..." [64] Iată îndemnuri care nu trebuie să fie neglijate de nici un pianist în devenire.

Însă pianul, cu cele peste 7 octave ale sale, cu sunetul său particular, scurt, fără consistență şi vibrație senzuală, mai posedă virtutea de a putea *sugera* o gamă de sonorități de cu mult mai variate semnificații decât cele evocate de vocea omenească sau timbrurile a o seamă de instrumente solistice impresionante ca sonoritate: corn, flaut, oboi, etc. Chiar şi glasul cel mai generos şi mai răscolitor nu poate părăsi sfera sa expresivă, limitată la exprimarea unei anumite zone de emoții, fără să distrugă iluzia artisticului. Sonoritatea pianistică însă, de o argintie impersonalitate în discant, o convențională amploare în mediu şi o surdă rezonanță în bas, reuşeşte, la nevoie - fără să recurgă la sunete amuzicale - *să bubuie, să tune, să mormăie, să fluiere, să picure, să gâlgâie, să chicotească şi să murmure, elocvent şi artistic* (s.r.), întrețesând cu bogate nuanțe cantabilitatea nobilă, generatoarea supremă a inspirației muzicale, cantabilitate pe care pianul ştie a o evoca cu atâta autoritate. Mai mult chiar, depăşind posibilitatea de impresionabilitate a sunetului instrumental limitat ca timbru anumit, sonoritatea pianului este capabilă să insinueze chiar valori artistice din domeniul emoțiilor creatoare primare, elanurilor de gândire şi simțire aproape indiferente la specificul sonorității.

Am putea risca următoarea formulă: pentru a corespunde ideal inspirațiilor depozitate în unele din marile opere scrise pentru pian, este nevoie să *uităm* uneori de legile de bază ale sunetului aşa-zis *frumos*. Beethoven îndeosebi, pretinde de la pian ecouri ale unui zbucium care nu se poate exterioriza decât intuindu-i depăşirea oricărei sonorizări muzical-senzoriale. Sonatele op.101, 106, 110 şi 111 ale lui Beethoven, în care tumultul exaltațiilor nu mai ține seamă de mijloacele de execuție, n-ar putea fi materializate pe altă cale, decât la pian, dincolo de *vocalitatea* obişnuită. Acest fapt a fost exprimat de multe mari personalități muzicale.

La E.Herriot găsim următoarele cu privire la Sonata op.106: "În această lucrare cu totul excepțională, aproape unică, lirismul epuizează toate resursele sale, de la seninătate până la granițele delirului, până la acele pasagii aproape netraductibile la pian, unde se aud țipând revolta şi urlând durerea"[65].

Cât priveşte felul de a cânta al lui Beethoven însuşi, compozitorul şi dirijorul Ignaz von Seyfried, care l-a auzit pe Beethoven nu odată improvizând, povesteşte următoarele:

---

[63] * * * *Les grandes interprètes*, Ed. René Kister, Genève-Monaco
[64] Nic.D.Bernstein, *Anton Rubinstein,* ib.
[65] Édouard Herriot, ib.

"Cântatul său, când lărmuia ca o cascadă spumegândă şi vrăjitorul constrângea instrumentul la o atare expresie de forţă încât şi cel mai solid construit, cu greu îi putea face faţă, când se stingea, exaltând suavităţi sonore, pierzându-se în melancolie; apoi sufletul său îmbărbătându-se, triumfând asupra suferinţelor terestre, se înălţa către cer în cântări de slavă şi găsea consolarea liniştitoare în sânul inocent al naturii sacre." [66]

Mai revelatoare încă este exclamaţia cunoscută a lui Beethoven, drept răspuns la nedumerirea violonistului Schuppanzigh faţă cu dificultăţile de execuţie ale cvartetelor sale: "Crede el, că eu mă gândesc la mizerabila sa vioară, atunci când Spiritul îmi vorbeşte şi eu transcriu pe hârtie?..."[67]

Referindu-se la *Cvartetele de coarde* ale lui Beethoven, George Enescu exprimă ceva foarte înrudit cu cele afirmate de noi aici,: "... Acestea sunt *prea bine* cântate şi înainte de toate prea repede, cu un vibrato prea carnal (charnu), prea patetic, când uneori anumite teme trebuie lăsate să se desfăşoare cât mai firesc, cu o sonoritate aproape indiferentă."[68] Despre cele 6 *Sonate pentru vioară şi pian* de Bach el spune: "Aceste 6 minuni nu revendică nici o emoţie, fiindcă se situează dincolo de emoţii..."[69] deci nu necesită sublinierea prea pronunţată a materializării sonore.

## Sonoritatea în funcţie de imaginaţie

Nu intră în subiectul acestui studiu consideraţii privind tehnica pianistică, metodica velocităţii şi tuşeului pianistic. În privinţa aceasta s-a scris foarte mult, s-a exemplificat şi mai mult, dovedindu-se îndreptăţirea mai multor căi de acces pentru atingerea ţelului urmărit. Cât de strâns legată este însă problema producerii sunetului de forţa de reprezentare a imaginaţiei, ne-o mărturiseşte marele pianist rus Lev Oborin, (pe care l-am mai citat) în legătură cu metoda sa de studiu, care se bazează iniţial pe cititul textului, fără să apeleze la instrument: "... Înainte nu pătrundeam dincolo de semnele notelor, însă odată cu trecerea anilor am început să văd din ce în ce mai mult. Citirea notelor devine din ce în ce mai rodnică... Mi se pare că încep să citesc sonoritatea, aproximativ acea sonoritate pe care aş vrea să mi-o imaginez... Ceea ce îmi apare în primul rând sunt trăsăturile caracteristice ale operei respective, iar aproape imediat se realizează o sonoritate foarte

[66] J.G.Prod'homme: *Beethoven, raconté par ceux qui l'ont vus.*, Librairie Stock, Paris, 1927.
[67] "Glaubt Er, dass ich an seine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht und ich es aufschreibe?" ib.
[68] B.Gavoty, ib., pag.58.
[69] B.Gavoty, ib., pag.109.

precisă în timp... Aud opera, însă nu o cânt încă..."[70]

Reținem, în concluzie, ca foarte importantă cerința "imaginării prealabile" a sonorității: intuiție a auzului interior, neinfluențată de sugestia caracteristicilor sonore date ale instrumentului. Tot referitor la problemele sunetului şi velocității, apelăm şi la o altă lucrare destul de recentă în acest domeniu, din care extragem următoarele principii fundamentale: " Sub tehnică pianistică se înțelege totalitatea acelor mişcări care stau la dispoziția pianistului pentru realizarea reprezentărilor (Vorstellungen) sale muzicale" ... În cursul exercițiului să căutăm acele mişcări cu ajutorul cărora realizăm acel sunet care corespunde reprezentării noastre"... Condiția prealabilă cea mai importantă a velocității este vivacitatea reprezentării muzicale..." [71] Termenul "Vorstellung" înseamnă atât reprezentare cât şi imaginație.

Adevărul acestor maxime este mai mult decât evident. Realizarea mişcărilor specifice întru atingerea materializării sonore a imaginilor interioare depinde de mobilizarea şi sensibilizarea extremă a corpului întreg: auz, nervi, musculatură, simț tactil, elan gestic, impuls ritmic, bucuria exteriorizării etc. ***Logic ar părea să imaginăm şi să "creăm" aproape pentru fiecare stil muzical un tuşeu aparte, o velocitate diferențiată, puse în serviciul sunetului inerent fiecărei opere pronunțat reprezentative***. (s.r.)

## Imaginația

Ce va putea rodi cu necesitate pentru interpretare muzicală, din această cizelare atentă şi cuprinzătoare a facultăților gândirii şi simțirii, din neobosita plăsmuire a fanteziei şi colaborarea tuturor experiențelor inimii şi ale simțurilor? Va putea rezulta cu precizie şi lăuntrică siguranță facultatea de imaginare plastică şi concretă a imboldului spiritual - sufletesc care a generat opera muzicală, înțelegerea simpatizantă cu ideile ei principale, itinerarul şi destinul lor. Fiecare celulă melodică, ritmică şi armonică, fiecare fragment tematic, fiecare accent expresiv etc., la infinit, vor trezi în imaginația interpretului o corespondență emotivă imediată, unică, perfect identificabilă, atât de concret încorporată în simțirea proprie, încât o grăieşte pe nume fără ezitare (*onomatopeele sentimentale* de care vorbeşte George Enescu).

Nimic nu va putea înlocui rolul imaginației în interpretarea muzicală. Numai cu ajutorul ei vom putea identifica în textul muzical adevărul "unic", pe care aceasta caută

[70] B.M.Teplov, N.N.Volcov, ib., pag.269, 270.
[71] Jozsef Gat, *Die Technik des Klavierspiels*, Ed.Corvina, Budapest, 1936, pag. 5, 45, 50.

să-l reprezinte, atât de organic exprimat de țesătura întregului, încât răstălmăcirea înfățișării, locului, momentului, cu un cuvânt a *rostului* său, să echivaleze cu distrugerea unui element vital ,de neînlocuit, în construcția operei de artă.

Aceasta exigență poate să pară exagerată. De fapt, însă, nu este. Desigur există compoziții muzicale în care nu fiecare sunet este strict indispensabil pentru o descifrare autentică. Dar la Beethoven, de pildă, fiecare ton reprezintă o silabă dintr-o mărturisire supremă şi ar însemna să fii indiferent dacă în *Largo e mesto* din *Sonata în Re op.10 nr.3*, spre exemplu, în loc să traduci suferința, ai sugera reveria.

## Interpretarea unică

Toate acestea vorbesc pentru realitatea interpretării "autentice", unice, cum am mai precizat. Mărturisim credința noastră în adevărul acestei afirmații, precum şi adânca satisfacție ce-o avem, putând cita, în ajutorul acestei credințe, următoarele considerații ale lui Wilhelm Furtwängler, fragmente din articolul său "*Interpretation - eine musikalische Schicksalsfrage*": "Când o operă muzicală va fi înțeleasă nu ca un vas colector de "dispoziții" romantice, cum credea literatura naivă a sec.al XIX-lea, sau ca o curgere maşinală de forme goale, după estetica nu mai puțin primitivă a ultimilor ani, ci, conform ființei sale adevărate, ca un organism explicabil în timp, adică un ***proces*** organic-însuflețit, o să se evidențieze de la sine ceea ce am mai declarat: că de fapt există pentru fiecare op - exceptând devieri nesemnificative de suprafață - numai o ***unică*** concepție, o ***unică*** reprezentare, adică aceea care îi este înnăscută, proprie, pe scurt ***cea justă***. În cazul acesta va fi tot atât de inutil să se recurgă la redarea dubioasă bazată pe un labil *gust individual*, sau să se utilizeze comodul subterfugiu al *redării fidele*. Pentru aceasta se presupune fireşte perceperea justă a întregului, a structurii vii a unei opere, se presupune capacitatea de a şti să o citeşti. ***Această ştiință a cititului este deci misiunea propriu-zisă a interpretului*** (s.r.), misiune pe care zilele noastre i-o impun mai mult ca oricând în trecut... Desigur acestea condiționează o muzicalitate care întrece cu mult facultățile interpretului mijlociu...".[72]

---

[72] "...Wenn ein Musikwerk nicht als Sammelgefass romantischer "Stimmungen" wie in der naiven Literatur des 19.Jahrhundert, oder als maschineller Ablauf leeren Formen, wie in der nicht weniger primitiven Aesthetik der letzten Jahren, sondern seinem eigentlichen Wesen nach als in der Zeit explizierter Organismus, d.h. als organisch-lebendiger *Prozess* begriffen wird, wird sich von selber herausstellen, was ich schon aussprach: dass es tatsächlich für jedes Werk - unbeschadet belangloser Abweichungen an der Oberfläche - nur *eine* Auffassung, nur *eine* Darstellung gibt, nämlich eben die ihm eingeborene, ihm angemessene, eben "richtige". Es muss dann ebensowenig nötig sein, sich bei der Darstellung der zweifelhaften Führung eines schwankenden "individuellen" Geschmackes anzuvertrauen, wie die bequeme

Poate că am putea circumscrie, mai sugestiv încă, rolul imaginației în interpretarea unei opere, fie muzicale, dramatice, literare sau coregrafice, prin următoarele: ***lucrezi imaginativ în artă atunci când, luând cunoştință de un element fragmentar, poți reconstitui cu maximum de amănunte logic-sentimentale, atât trecutul din care acesta a luat ființă cât şi viitorul spre care tinde şi pe care îl condiționează cu necesitate***. (s.r.)

Convingerea ce o nutrim, în privința priorității imaginației în creația interpretativă, este atât de vie, încât ne însuşim chiar rolul pe care i-l atribuie marele scriitor Charles Morgan în celebrul său roman *Sparkenbroke*, unde afirmă că *prezența sau lipsa imaginației poate hotărî succesul sau eşecul străduințelor unei vieți omeneşti*. (s.r)

Eselsbrükke der "notengetreuen" Darstellung zu benützen. Voraussetzung dazu ist freilich, dass man dies Ganze, diese lebendige Struktur eines Werkes richtig wahrnimmt, dass man es *lesen* kann. Dies Lesenkönnen nun ist geradezu die eigentliche Aufgabe des Interpreten, die Aufgabe, die die Zeit heute mehr als jemals früher an ihn stellt... Dabei wird freilich eine Musikalität vorausgesetzt, die die Fähigkeiten des Durchschnitts der Interpreten weit überschreitet...". F. Hamel, M. Hürlimann, op. cit., pag. 614-615

# Procese interpretative: exemplificări

În cele ce urmează încercăm să oferim câteva exemplificări ale procesului de interpretare muzicală dezvoltat în paginile premergătoare: nicidecum cu pretenția de a stabili un model autoritar, ci o demonstrație practică a unui procedeu de studiu artistic cât mai *treaz* cu putință.

## *J.S.Bach*

De lumea muzicii polifonice, legată de numele unor Corelli, Vivaldi, Couperin, D. Scarlatti, Haendel şi Bach – *Altklassiker,* în sensul de patriarhi ai clasicismului, cum distinge germanul această pleiadă de maeştri (aproximativ între 1700-1750), ne despart două secole. Destinul ei a suferit la un moment dat o criză dramatică. În timp ce se elaborau încă culminantele sale roade, sinteze ale unei lungi şi glorioase epoci de artă contrapunctică, toată această muzică a intrat brusc în umbră şi tăcere, înlăturată radical din exercițiul vieții muzicale publice de gustul timpului cucerit de tânăra muzică omofonă, de esență melodică pronunțat populară. Vocea lui Johann Sebastian Bach a fost înăbuşită şi ea timp de aproape un secol, prezența sa în creație fiind înlocuită cu aceea a fiilor săi, Philipp Emanuel şi Johann Christian în primul rând.

Cu trei ani înainte de sfârştiul vieții sale, marele Johann Sebastian a demonstrat în fața lui Frederic al doilea şi a curții din Potsdam, marea sa măiestrie componistică, organistică şi claviristică prin *"Ofranda muzicală"* şi *"Arta fugii",* supreme exemple de artă polifonică. Ecoul acestor desăvârşiri a fost atât de complet uitat încât, la puțini ani după moartea sa, Philipp Emanuel oferea spre cumpărare, pentru valoarea lor materială, la un preț scăzut, plăcile de metal pe care fusese gravată *Arta fugii*. Când, între 1764 şi 1791, Mozart vorbea despre *marele* Bach (*...el este părintele, noi suntem fiii*), se referea nu la Johann Sebastian ci la Philipp Emanuel, verigă de unire între polifonia glorioasă redusă la tăcere şi omofonia în curs de afirmare a prezentului. Timp de decenii, din tezaurul muzical astfel ignorat, s-au alimentat doar câțiva credincioşi discipoli ai marelui cantor. Mai apoi, însinguratul Beethoven a transmis elevului său Karl Czerny prima interpretare congenială a *Clavecinului bine temperat*.

Abia la 1829, exact 100 ani de la prima sa reprezentare, *Matthäus Passion* a răsunat din nou pe estrada unui concert public şi acest act de reînviere spirituală se datoreşte entuziasmului creator al lui Felix Mendelssohn-Bartholdy. Editura Peters începe la 1837 - un secol de la crearea *Misei în si minor* - tipărirea operelor instrumentale ale lui J.S.Bach. Între 1835-1845 Franz Liszt va utiliza pentru o *Fantezie şi fugă* a sa, literele B.A.C.H., va transcrie pentru pian cele 6 *Preludii şi fugi pentru orgă*, va broda variațiuni de o mare virtuozitate pe o temă din cantata "*Weinen, Klagen*".

În concerte solistice, compozițiile originale pentru pian ale lui Bach, de pildă *Concertul italian*, au fost introduse, pe cât ştim, cu autoritate şi succes, abia de Hans von Bülow, aproximativ tot la 100 ani de la moartea aceluia despre care Beethoven spunea: "*Nu pârâu (Bach) ci mare (Meer) ar trebui să se numească*." S-a scurs astfel un lung timp până la reînvierea triumfătoare a muzicii marilor preclasici, în frunte cu Haendel şi Bach, reînviere care a adus consacrarea celui mai prețios potențial de impulsionare şi îmbogățire a exercițiului muzical creator şi reproductiv de atunci încoace până în prezent. *Pentru interpreți îndeosebi, creația lui J.S. Bach reprezintă catalizatorul gândirii şi simțirii muzicale, revelația bazelor estetice şi etice ale artei sunetelor în general.* (s.r.)

## *Stiluri de interpretare*

Ce a însemnat pentru arta interpretării toate acestea? În jurul lui 1850, după intrarea în circuitul vieții muzicale europene nu numai a întregii creații beethoveniene ci şi aceea a romanticilor, după moartea lui Schubert, Weber şi Chopin, după consumarea revoluției franceze şi frământărilor anilor 1848-49, în plin răsărit al muzicii wagneriene, reactualizarea muzicii lui Bach nu a putut însemna deocamdată, pentru majoritatea interpreților şi a publicului de concerte, decât demonstrația unei capodopere muzicale istorice, total şi organic străină de ritmul de simțire, tematică, estetică şi de vocabular al muzicii prezentului. Decenii în şir, gustul vremii a văzut în muzica lui Bach *un fel de matematică sonoră, problemă a inteligenței şi meşteşugului tehnic instrumental* (s.r.). *Invențiunile, Suitele, Partitele, Preludiile* şi *Fugile* sale au figurat drept material tehnic al junelui pianist şi au fost reproduse într-un impersonal *stil vechi*, tributar sonorității particulare a instrumentelor epocii: facil-grațios pentru Suite, viguros-virtuos pentru Toccate, Concerte şi Fugi.

Albert Schweitzer notează: „Tradiția interpretării operelor lui Bach până la Liszt şi

Bülow, se caracteriza prin rigiditate, pedanterie şi lipsă de temperament."[73]

Situaţia se schimbă abia în jurul anilor 1900. Familiarizarea crescândă cu totalitatea creaţiei bachiene, în special revelaţia lucrărilor vocal-instrumentale şi a celor pentru orgă, apoi interesul general din nou în creştere pentru polifonie (Reger, Brahms, Bruckner, Mahler) descoperă cu uimire substanţa eminent lirico-dramatică a muzicii bachiene, suflul ei adânc uman, desăvârşirea grandioasă a formei. Arta creatoare şi reproductivă modernă, pasionată, rapsodică şi personală, îşi revendică muzica lui, prezentând publicului *un Bach* după chipul şi înfăţişarea proprie, supus modulaţiilor extreme ale dinamicii (în special la orgă), libertăţilor agogice, amplificării proporţiilor sonore prin transcrieri pianistice care de care mai stufoase şi grandilocvente: "interpretări care se bazau mai mult pe revelaţiile spiritului modern decât pe legile ce ies la iveală din lucrările respective" [74]. Pe urmele lui Liszt, Busoni, d'Albert şi Tausig simfonizează pentru pian lucrările de orgă şi vioară (Chaconne) de Bach, pe temeiul potenţialului emotiv şi sonor crescut uriaş al instrumentului modern.

Era firesc ca saltul dintr-o extremă a tălmăcirii într-alta - de la *pedant* la *arbitrar* - să atragă după sine nevoia revenirii la o *reproducere obiectivă*, *cât mai aproape de spiritul şi forma originară*. Cu cât mai adânc au pătruns cei mai pioşi şi entuziaşti adepţi ai artei bachiene în substanţa acestui grai muzical - şi numim aici pe Casals, Schweitzer, Enescu, E.Fischer, Straube, Landowska, Benda - cu atât mai mult s-a dezbrăcat interpretarea de nota arbitrară, căutând să reînvie sunetul propriu, lumea reală de simţire, măsura şi virtuozitatea autentic bachiană.

Numeroşi sunt artiştii, muzicologii şi iubitorii de artă care au cercetat şi au scris despre variatele probleme pe care le ridică în prezent opera lui Bach, despre modul cel mai judicios al înţelegerii şi reproducerii ei. Oricât de apropiaţi ne-am simţi de această muzică, nu se pot ignora realizările muzicologice ale principalilor cercetători ai vieţii şi operei lui Bach, ca de pildă lucrarea clasică a lui Ph.Spitta *J.S.Bach*, 2 volume 1873, 1880, Albert Schweitzer *J.S.Bach*, 1908, Hermann Keller *Die Klavierwerke Bachs*, 1950, între atâtea altele.

[73] Albert Schweitzer, ib., pag.310.
[74] Albert Scweitzer ib.

## *Informații estetic-istorice*

În privința aspectelor estetic-istorice specifice muzicii bachiene, Schweitzer şi Fischer ne atrag îndeosebi atenția asupra faptului că muzica sa exprimă pe prim plan *simțirea, gândirea* şi *formele de expresie generale ale epocii sale*, ale comunității umane şi numai pe plan secund *manifestările personalității proprii*. Omul barocului se mai simte încă membru al societății şi al ținutului care l-a născut, el construieşte, cântă, versifică şi ciopleşte în serviciul şi conform credințelor comunității. Tot Schweitzer se ocupă pe larg de simbolurile muzicale practicate pe scară largă de creatorii epocii, fenomen care nu se poate trece cu vederea fără a trăda intențiile de ilustrare plastică, atât de frecvente în muzica lui Bach. De la H.Keller aflăm că fiecare epocă muzicală îşi are propria sa măsură fundamentală de timp (Grundzeitmass) şi că aceea a barocului este aşa-zisul "*Tempo ordinario*", un *Allegro molto moderato* înrudit cu *Andante*, care în înțelegerea barocului era o *păşire liniştită şi hotărâtă*. Deasemenea cere să nu se execute ornamentele ("die Manieren" cum se spunea atunci) nicicând "pripit şi înghesuit ci aproape neafectând liniştea succesiunii sunetelor." E mai bine să-ți aminteşti şi de împrejurarea că Bach aprecia mult elementele de stil şi formă ale muzicii italiene şi franceze contemporane lui, asimilându-le sau evocându-le explicit: că muzica sa vocală presupunea ştiința "*bel canto*"-ului; "Bach lua tempo-uri foarte vii în interpretarea compozițiilor sale (poate s-ar putea zice mai degrabă: *avântați, însuflețiți)* producând o execuție atât de variată încât se realiza expresia unui discurs”[75]; că epoca cerea interpretării acea specială "Empfindsamkeit", adică determinarea interpretării din caracterul spiritual al lucrării respective.

George Enescu ne avertizează să declarăm război vitezei, pentru a putea impune accente juste: "Un Preludiu de Bach cântat fără accente este comparabil cu scurgerea apei de la robinet".

Şi cum ai trece cu vederea, ne spune Edwin Fischer, că Bach a scris muzica sa - azi denumită "pentru pian" - în parte preponderentă pentru ***clavicord*** (instrumentul său preferat, pentru sensibilitatea tuşeului său), parte pentru ***cembalo*** (cu două manuale, pedale şi alte moduri de amplificare ale sunetului), unele lucrări sub influența ***orgii de cameră*** (Hausorgel), că dinamica timpului era aşa-zisa "Terassendynamik" adică a contrastelor subite, fără creşteri şi descreşteri progresive. De toate aceste aspecte de bază ale muzicii bachiene trebuie *să te pătrunzi* (nu numai să le iei la cunoştință) şi să ți le însuşeşti pe deplin, însă nici rigid, nici mecanic, ci însuflețindu-le imaginativ.

[75] Adolph Kullak, *Die Aesthetik des Klavierspiels*, Ed.C.F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, 1905, pag.19

## *Sugestii interpretative*

Creatorul, văzut drept un exponent al sufletului colectiv, presupune viziunea unui excepțional potențial de autodepăşire, o sensibilitate pe care se imprimă toate frământările lumii din care face parte, o lărgime de comprehensiune şi compasiune cu toate năzuințele spre mai bine ale timpului. Când îşi spune cuvântul, prin artă, dintr-o asemenea configurație spirituală şi sufletească, creatorul va exprima cu siguranță ideile cele mai cuprinzătoare, va zugrăvi numai pasiunile majore, va căuta accentele cele mai general umane.

J.S.Bach imaginat astfel, opera sa privită ca o oglindă a curentelor de gândire şi simțire dominante în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, vor adăuga un plus de sugestii concrete pasiunii cu care ne apropiem de creația bachiană: o substanțialitate sporită datorită perspectivei istorice şi o mai conştientă cântărire a proporțiilor monumentale caracteristice operelor sale de vastă respirație.

Cercetând simbolistica lui Bach şi comparând-o cu aceea a contemporanilor săi - în general îndreptată spre portretizarea unor tipuri şi imagini pitoreşti ale vremii şi spre onomatopeizarea muzicală a anumitor elemente sonore din natură ("*Moară lângă pârâu*", "*Lupta ciclopilor*", "*Găina*", "*Cucul*", "*Cocheta*" etc.) - descoperim superioritatea tematicii pe care Bach o transpune emoțional şi pictural în sunete: totalitatea simțirilor umane, conflictele sufleteşti intens dramatice şi elementele realității în care acestea se situează. Simbolistica lui Bach ilustrează mai ales textele cantatelor şi oratoriilor sale, dar e prezentă şi în tablouri lirice, ca de pildă *Capriciul cu ocazia călătoriei iubitului său frate* în care sunt măiestrit sugerate întristarea, încercarea de a opri călătorul descriindu-i primejdiile drumului, despărțirea, poştalionul. Întâlnind elementele acestui simbolism aproape în toată creația pianistică bachiană şi amintindu-ne de inspirația elevată care le-a generat, vom adăuga sugestiilor plastice nota de emotivitate care le înnobilează.

Vom fi tentați desigur şi să reînviem stilul artistic al barocului practicând liniştea metrică, eleganța somptuoasă a ornamenticii, grația elementelor formale de origine franceză şi italiană infiltrate în lucrările instrumentale ale lui Bach. În intuirea sonorității atât de diferențiate a muzicii sale pianistice, vom putea profita deosebit de mult din încercările recunoaşterii instrumentului care l-a servit în inspirațiile sale: sunetul firav dar capabil de modulații al clavicordului, articularea sacadată, clamantă a cembalo-ului, fluiditatea orgii...

Şi apoi problema accentelor: poate una din cele mai delicate în interpretarea artistică. Kullak ne spune următoarele: "Dintre toate mijloacele pentru precizarea

conținutului unei opere pentru pian, conținut în parte inerent acesteia, în parte impus ei de executant, nici unul nu este atât de important ca accentuarea, însumând în semnificația ei generală *atât accentul metric cât şi cel retoric*... Accentul are scopul directivării auzului spre dispoziția formelor sonore şi înrudirea lor cu conținutul vorbirii".[76]

Ceea ce reiese cu necesitate din studiul accentelor din opera instrumentală a lui Bach este particularitatea că aproape fără excepție ***accentul nu urmăreşte singularizarea şi detaşarea declamatorie a sunetului, ci doar o lămurire a funcției sale logice în economia arhitectonic-plastică a frazei muzicale***. (s.r.)

* * *

Însumând toate considerentele precedente în legătură cu problematica interpretării muzicii bachiene, în fața interpretului contemporan se ridică o problemă principială: cum reuşeşti să redai această muzică de acum două veacuri, felul ei de expresie în ce are mai esențial şi mai caracteristic, ținuta ei, vocabularul ei, etica şi estetica ei, de pe poziția sensibilizării artistice atât de diferențiate a omului modern?

Vom expune punctele de vedere, în această privință, a doi mari interpreți ai muzicii sale. Pentru ambii, creația lui J.S. Bach reprezintă suprema revelație artistică, fiind "un geniu, a cărui muzică se plasează deasupra trecutului, prezentului şi viitorulu*i*" cum exclamă Pablo Casals.

## *Considerațiile lui Edwin Fischer*

Referitor la interpretarea operelor bachiene, E. Fischer (6.10.1886-24.01.1960) spune următoarele: "Azi se pretinde o interpretare perfect conformă intențiilor compozitorului, […] care păstrează unitatea mişcării fără ca expresia să sufere, lăsând să se reliefeze clar forma."[77] Autorul accentuează însă dificultatea unei execuții în totalitate fidelă. Se teme de o atmosferă atât de purificată încât devine sterilă. *In extremis*, condițiile unei reproduceri istoriceşte fidelă, ar fi, conform opiniilor sale, următoarele: "Pentru a cunoaşte un mare muzician, pentru a interpreta cum se cuvine operele sale, este important a cunoaşte şi mediul în care el a viețuit. În acest scop trebuie să reuşim dificila operație de a suprima prin gândire toate achizițiile creatoare şi spirituale posterioare lui Bach, tot ce nu era încă în timpul său nici descoperit, nici scris, nici realizat. Pentru a-l înțelege pe Bach în epoca sa ar fi nevoie să uităm toată muzica lui Haydn, Mozart,

[76] A.Kullak, ib, pag.275.
[77] E.Fischer, op. cit.

Beethoven, întreg romantismul, însă la fel şi filozofia şi libera cugetare, concepţiile politice şi geografice ale generaţiilor ulterioare. Ar trebui să reînviem tot ce pentru noi a dispărut în obscuritatea trecutului, ce era însă încă vizibil şi influent în epoca sa: simţul religios al secolului, simbolismul său şi legăturile sale cu biserica. Numai astfel vom înţelege maestrul, nemaipornind de la noi înşine ci în mod obiectiv."[78]

Că aici este dezvoltată *o modalitate* de cunoaştere şi nu *un model* de interpretare contemporană a lui Bach, ne-o demonstrează condiţionalele: ar fi, ar trebui etc. În cele următoare Fischer pare să renunţe la o atitudine categorică în această problemă: "Operele mari vorbesc mereu alt şi alt limbaj; când te reflectă pe tine, cu frământările tale, când sunt pretexte pentru analize prelungite, când se colorează după placul tău, când arată forme pur arhitectonice. Devenim umili în faţa acestei măreţii şi ne restrângem la un studiu neobosit al limbii originale a maestrului". Şi adaugă oarecum materializând problema: "***O bună declamaţie, adică o bună frazare, un bun echilibru al tempilor şi un spirit lucid sunt în definitiv condiţiile unei bune interpretări... Să considerăm drept datoria noastră a construi conform planului dat, a nu ne permite nici o schimbare, atât în ce priveşte mişcarea cât şi formele, a nu adăuga nimic ci a dura, într-un fel cât mai frumos, cu materiale cât mai frumoase cu putinţă.***"[79] (s.r.)

E. Fischer cântă Bach într-adevăr conform acestor percepte: cu o clară şi hotărâtă viziune a întregului, cu o sonoritate viguroasă, sugerând adeseori sunetul străbătător şi difuz al cembalo-ului, cu un ritm deosebit de susţinut şi o totală adeziune sufletească.

## Vorbeşte Pablo Casals

Aparent, pentru marele muzician spaniol, P. Casals (30.12.1876-22.10.1973), muzica lui Bach nu suscită probleme. Ea reprezintă oarecum limba sa maternă în care se exprimă firesc, spontan, cu un sunet în a cărui puritate s-au topit toate vibraţiile prea omeneşti. De sub mângâierea arcuşului său formele măiestrite ale polifoniei se nasc şi evoluează la fel cum cresc şi se ramifică arborii. Trebuie să-l fi auzit cântând, pentru a înţelege cele ce spune despre interpretarea operei lui Bach.

Din *Conversations avec Pablo Casals* cităm următoarele: "Bach nu are nevoie de reguli speciale; în execuţia lucrărilor sale vor fi luate în considerare regulile generale ale muzicii... În ce priveşte interpretul actual al operei sale, el îndeosebi trebuie să se îndoiască de grija reconstrucţiei istorice. Aceasta cu precădere la Bach, întrucât muzica

[78] E.Fischer, ib.
[79] E.Fischer, ib.

acestui geniu, fiind o muzică a tuturor epocilor, nu se poate supune contingențelor temporale şi încă mai puțin limitelor şi obstacolelor existente acum două veacuri pentru o bună execuție... Cum de nu văd puriştii că urmărirea *ad literam* a notației scrise este un procedeu greşit şi contrar muzicii? Nota scrisă este ca o cămaşă de forță, pe când muzica, la fel ca viața, este o continuă mişcare, o constantă spontaneitate care o eliberează de toate cătuşele. Cum se poate ca marii artişti să se resemneze a urma rigiditatea notei scrise? Cel mai bun sfat este a îndepărta deliberat prejudecățile, apropiindu-ne cât mai mult posibil, în interpretarea noastră, de ceea ce ne comunică şi ne inspiră această muzică... Nu putem vedea ideea muzicală care a dat naştere unei lucrări, însă talentul şi imaginația - puse în serviciul unei munci continue - sunt la îndemână pentru a o sugera, a o releva: pentru a ne-o releva în mod individual şi nu "obiectiv", într-o formă valabilă pentru toți... În fond, intuiția este aceea care nu numai creează ci şi dirijează..."[80]

Cunoaştem şi admirația infinită a lui George Enescu pentru muzica lui Bach şi am citat repetat pe parcursul lucrării noastre cuvintele sale revelatoare. Din mărturisirile acestor crainici supremi ai mesajului artistic bachian, din experiența celor mai mulți dintre noi, deducem că interpretul contemporan, în general, este mai în măsură decât oricând în trecut să recreeze lumea sonoră bachiană. După interpretarea ei, pe rând *organizatoare*, *sensibilizatoare* şi *obiectivizatoare*, în contemporaneitate putem să trecem la tălmăcirea integral artistică, reliefând situarea ei în formele clasic-polifonice, îndrăzneț preromantic-armonice şi expresiv-melodice ale tuturor timpurilor. Chiar această întreită incitare paralelă stimulează sensibilitatea modernă muzicală spre o maximă împărtăşire şi dăruire de sine, întru reliefarea complexității acestei muzici.

## Clavecinul bine temperat

Pentru pianişti, opera de căpetenie a lui Bach rămâne desigur "Das wohltemperierte Klavier". Intuirea atmosferei preludiilor, trăirea procesului de construire a fugilor, constituie pentru pianist şcoala înaltă muzicală, baza culturii şi a orizontului său artistic. Căci în cele 48 de Preludii şi 48 de Fugi însumate sub acest titlu, Bach nu ne oferă numai tot atâtea mostre individuale de inspirație armonică şi contrapunctică, ci zugrăveşte tot atâtea variații de sentimente şi de sonorități, modulații îndrăznețe, probleme de intonație, de ritm, de velocitate şi de ornamentație. **Nimic omenesc şi artistic nu este omis. Întreg vocabularul inimii şi minții umane se regăseşte în această catedrală a sunetelor.** (s.r.)

[80] J.Ma.Corredor, ib.

Hermann Keller şi-a luat osteneala de a sugera pentru aproape fiecare din aceste 96 piese muzicale, caracterul şi mişcarea care i s-a părut mai proprie fiecăreia. Să încercăm la rândul nostru să prezentăm procesul de interpretare, de caracterizare, a unui preludiu şi a unei fugi.

Alegerea nu este uşoară: ne oprim la un exemplu care apelează la însuşirile şi calităţile specifice pianului. Mărturisim de la început că am ales o lucrare suprem de scumpă inimii noastre, una din cele care exprimă totul, pentru care cu greu găseşti cuvinte potrivite.

## ***Preludiul şi Fuga în si minor vol. I***

Iată-ne înaintea textului mut, sorbind din priviri şiragul subţire, transparent, al celor trei voci din acest ***Preludiu***, ascultând cu urechile sufletului întreţeserea diafană a celor doi soprani înalţi - sclipitori şi având claritatea cristalului - cu zumzetul de bondar al basului.

Keller notează următoarele pentru acest preludiu "Asemenea unei Triosonate: deasupra unui bas în continuă mişcare, două voci melodice evoluează imitativ. Bach imită aici pe Corelli. Foarte liniştit, calm (gelassen)."[81] Mişcarea cerută de Bach este *Andante*, Keller metronomizează pătrimea cu 56, faţă cu 80 propus de Heinrich Germer în ediţia Litolff. Înclinăm spre acceptarea tempo-ului lui Germer. Dacă mişcarea fundamentală în muzica barocului, acel *tempo ordinario* gravitează în jurul lui 72, atunci putem admite pentru simţul modern un Andante în 80 la lucrările scrise pentru pian, în vederea evitării ruperii continuităţii sunetelor cu valoare superioară unei optimi. Chiar şi în acest tempo, eficient pentru optimile basului din *Preludiul în si*, intonaţia vocilor superioare evoluând preponderent în pătrimi şi uneori în doimi, prezintă o sarcină deosebit de dificilă, sunetul trebuind să fie realizat suprem de judicios pentru ca să *poarte*, să dea impresia firului neîntrerupt.

Nu putem fi de acord nici cu acel "gelassen" care după Keller ar caracteriza atmosfera generală a Preludiului. Traducerea precisă a termenului german înglobează atât sensul de reculegere, cât şi pe acela de dispoziţie calmă şi detaşarea sentimentală. Or, ni se pare că ar fi mult mai aproape de ceea ce exprimă cele trei voci ale preludiului, să ne simţim ca în prezenţa unei muzici exprimând *Cântarea fericiţilor*, *Litania bucuriei* sau *Lauda păcii*. Căci acel calm aparent izvorât din necurmata curgere a celor trei voci, nu

[81] Herman Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, Ed.Peters, Leipzig, 1950, pag.156-157.

este nicidecum o stare de potolită împăcare, ci un extaz, o beatitudine care unduieşte larg, ca respiraţia mării în bătaia lunii pline.

Legănarea transportată, acea vastă inspiraţie şi expiraţie melodic-armonică pornind din adânc spre înălţime şi coborând iarăşi în adânc, este profund proprie frazei muzicale bachiene. Câteodată revărsarea se împlineşte încetinit, suind şi coborând cromatic trepte de linişte - ca în *Preludiul în la minor* din volumul II, alteori se avântă în salturi luminoase, ca în preludiul nostru. ***Sufletul lui Bach este într-un veşnic pelerinaj între cer şi pământ***. (s.r.)

În *Preludiul în si minor* basul evoluează în succesiuni diatonice, uneori de opt, alteori de patru sunete ascendente sau descendente, într-un continuu du-te-vino şoptit, fără o singură întrerupere: nesfârşită punte discret armonică împlinind zborul vocilor melodice cu temelia tonicii.

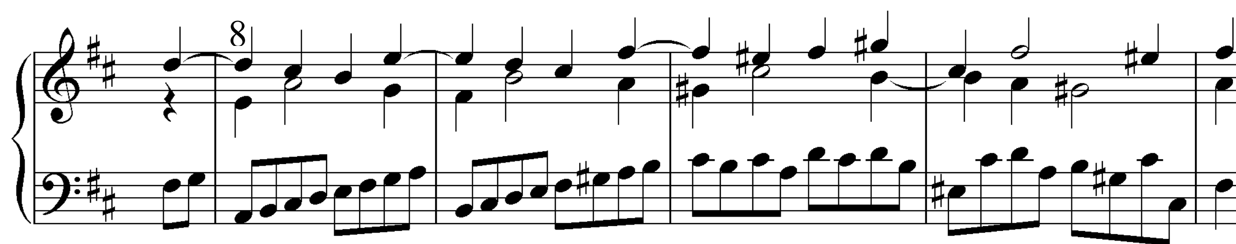


Pe suportul acesta viu şi colorat, sopranii îşi lansează elanurile în intervale de cvarte, suind şi coborând scări aeriene, imitându-se, îngânându-se, îmbrăcând mereu alte înfăţişări armonice mereu îngemănaţi în sunet şi mişcare: duet liric de o atare puritate şi seninătate, încât aproape refuză timbrurile sonore.



Numai către sfârşit această plutire în spaţiu se tulbură de o subită emoţie, o strângere de inimă pricinuită poate de nevoia revenirii pe pământ.

Pentru întărirea celor precedente, este suficient să evocăm tonalităţile în care modulează succesiv şi repetat discursul *Preludiului în si minor*: Re major, fa diez minor, La major şi mi minor, sunt singurele travestiri armonice, tonalităţi luminoase şi sensibile, tandre şi avântate. Mai intervine încă un aspect concludent. Ca urmare a independenţei şi consecvenţei extreme în evoluarea liberă a celor trei voci - mişcarea ostinată de game în optimi a basului şi paşii de cvartă mari şi rari, în continuă îngânare, ai sopranilor - senzaţia tonalităţii se produce pe parcurs, mijlocită când de o voce, când de alta, dând impresia unui subtil joc de atingeri armonice, de factură intenţionat liberă şi fantastă.




Acest uşor *vag* armonic împrumută nuanța sa şi sunetului, care nu se hotăreşte să se materializeze deplin decât în cele două puncte de popas periodic. Abia la apariția, în a şasea măsură înainte de sfârşit (măs. 42), a acelor sincope alarmante la soprani - adevărate tulburări de respirație ale liniei melodice sprijinite pe basul devenit strâmtorat cromatic - vocile luptă violent împotriva aritmiei subite până la țipătul de spaimă pe acordul de septimă micşorată, ca să reînvie apoi treptat, ca după o criză, la acalmia destinderii tonale apropiate, intonând clar şi rotunjit, cu un ultim suspin sincopat al sopranului secund pe pedala prelungită a basului, împlinirea împăcată a acordului Si major.







Având în vedere cele relevate mai sus, dinamica *Preludiului în si,* va fi în general discretă, exceptând cele două expansiuni exaltate din măsurile 34-38 şi 43-45, pe care trebuie să le sublinieze patetic, substanțializând accentele. Încolo, va ondula în respirații calme, într-o continuă împerechere cu fluxul şi refluxul melodic, distribuind subtile reliefări şi estompări când uneia, când alteia dintre voci, conform năzuinței lor individuale de avânt şi relaxare.

Socotim, din acest punct de vedere, indicațiile dinamice propuse de Germer, nu destul de exigente. După părerea noastră, semnelor dinamice deservind ansamblul vocilor în mersul lor ascendent şi descendent, condiționat structural şi armonic, trebuie să li se adauge discrete indicații privind evoluția vocilor izolate. În *Preludiul în si minor* (în special în partea a doua) nu numai declamația imitativă a sopranilor, dar şi degajarea

mersului basului, cer, rând pe rând, evidenţieri dinamice distincte, sublinieri motivice individuale.



Se poate semnala de altfel la Germer o oarecare nepotrivire între dinamica preconizată de dânsul şi impulsurile dinamice inerente fluctuaţiei liniilor melodice ale Preludiului, aspiraţia lor spre punctele culminante, căderile progresive, avânturile întrerupte şi reluate etc. La fel credem posibilă o periodizare mai conformă tensiunii interioare a frazelor muzicale.

În ce priveşte sonoritatea pianistică în operele bachiene, Albert Schweitzer susţine un lucru foarte interesant: "în general se poate stabili principiul că la Bach fiecare temă şi fiecare pasaj trebuie astfel structurat ca şi când s-ar executa de către un *instrument cu arcuş*. (s.r.) Aceasta este valabil atât pentru pian, cât şi pentru instrumentele de suflat. Preludiile şi Fugile din "*Clavecinul bine temperat*" vor fi cântate conform intenţiilor lui Bach de cel care năzuieşte a le reproduce, nu ca şi când ar avea la dispoziţie un instrument cu clape, ci un cvartet sau cvintet[82] (subînţeles fireşte pentru corzi, n.n.). Ideea este foarte lămurită: mai mult decât oricare altele, instrumentele cu arcuş, diferenţiate ca timbru dar cu sunet identic, în plus cu posibilitatea toarcerii neîntrerupte a tonului, sunt cele mai apte pentru realizarea unei urzeli polifonice ireproşabile, expresiv reliefate.

Este desigur, în general, un ajutor preţios pentru pianist să-şi alimenteze auzul intern cu iluzia vibraţiei întreţinute a viorilor şi violoncelelor, în loc de acel sunet lipsit de posibilitatea amplificării după intonare, al pianului, îndeosebi la fugile cu teme evoluând rar, cu valori depăşind pătrimea; am putea merge şi mai departe, imaginându-ne prezenţa unui cor de voci omeneşti, fără îndoială instrumentul ideal pentru realizarea stilului polifonic. Ambele calităţi sonore se găseau oarecum în germene la *clavicord*, instrument pentru care, cu siguranţă, a imaginat Bach *Preludiul în si minor*.

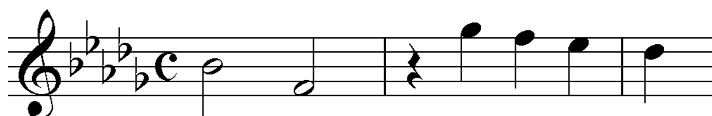
Pianistul ştie însă perfect de bine că la instrumentul său un *legato* ireproşabil nu se poate realiza. Că totuşi îi atribuie această însuşire, aceasta se produce în urma secularei complezenţe a auzului, care, la fel ca şi vederea în prezenţa unei picturi, adaugă

[82] A.Schweitzer, op. cit., pag.320.

impresionărilor concrete semnificații mult îmbogățite. În intervalul de timp de la un ton la celălalt - într-o succesiune cât de cât mai lentă a sunetelor pianului - fantezia interpretului trebuie să țină seamă de toate eventualele diferențieri dinamice ce s-ar produce în discursul muzical conform evoluției sale organice, condiționând variația intonării între un sunet şi altul, de schimbarea petrecută între timp a semnificației lor.

În general, fiecare mişcare succesivă ascendentă a sunetelor include în sine, aproape fără excepție, o anumită intensificare a intonației, precum invers, orice coborâre merge paralel cu o uşoară scădere. Când în prima măsură a *Preludiului în si* sopranii saltă brusc ascendent linia melodică de la ***fa diez*** din octava întâia la ***fa diez*** din octava a doua, tensiunea dinamică în intonarea celor patru sunete escaladând octava trebuie să sugereze toată energia inerentă unei ascensiuni pornind succesiv de la un ton până la octava lui superioară.

Este de altfel un fapt cunoscut că atunci când linia melodică se frânge - fie printr-o scurtă pauză, fie fără a întrerupe fraza muzicală - continuând la un interval neaşteptat de îndepărtat (sextă, septimă sau nonă descendentă sau ascendentă) Bach vrea să ilustreze sau o dramatică încordare, sau o bruscă dezolare, ambele cerându-se patetic dinamizate. Intuim aici influențe de expresivitate vocală, marile salturi în țesătura melodică vocală exprimând aproape întotdeauna o zguduire sufletească. Una din ilustrările cele mai elocvente la cele exprimate mai sus o găsim în tema Fugii în *si bemol minor* din vol. I.



Intervalul de nonă dintre **fa** din octava întâia şi **sol bemol** din octava a doua este încărcat cu o atât de mare energie emotivă încât între sonoritatea amândorura se cere o diferență de la piano la forte-marcato, de la resemnare la o patetică îmbărbătare. Modelul descendent ni-l prezintă tema Fugii în **sol minor** din vol. I.



Deşi nu este deloc simplu, rămâne acum să încercăm exprimarea prin cuvinte a interpretării definitive, concrete, a *Preludiului în si*: să materializăm cât mai explicit posibil imaginea sa muzicală definitivă, întipărită treptat, vizual, auditiv şi prin reflecție, în conştiința şi simțirea noastră. Să ne impunem sarcina traducerii în cuvinte a sunetelor imaginate şi a formei construite interior din date logice şi emotive. ***Să tălmăcim, măsură cu măsură, amănuntele itinerarului sonor în interdependența lor organică, să nu pierdem nici o clipă frâna elastică şi lucidă a regizării inspirației interpretative***. (s.r.)

În executarea ***Preludiului în si minor***, dificultatea principală va fi fixarea, de la primele tonuri, a sonorității caracteristice celor două grupuri de voci: sopranii şi basul. Ele trebuie să contrasteze continuu, de la început la sfârşit, reprezentând două valori estetice bine diferențiate: sopranii, independent de înălțimea, intensitatea şi durata lor, pretinzând un sunet limpede şi argintiu, basul, dimpotrivă, o sonoritate umbrită şi caldă, cu minime reliefări, chiar şi în *crescendo*. În această dualitate de timbru, consecvent urmărită, rezidă farmecul integral al lucrării.

Cum vor realiza degetele mâinii drepte timbrul celor doi soprani în dialogul lor avântat, mereu reînsuflețit, un timbru în care intuim aliajul argintiului rece al clopoțeilor cu argintul cald al vocii femeieşti, este o problemă atât a urechii, cât şi a artei tuşeului. Apăsarea clapei pentru producerea continuă şi expresivă a acestui timbru ideal cere o maximă sensibilizare a intonației, sunetul trebuind să primească o anume substanțialitate pentru a vibra, lăsând impresia unui *legato* veritabil. Salturile tematice de cvarte trebuie să dea iluzia aterizării uşoare, în zbor, pe trepte când mai înalte, când mai joase, în elanuri directe, verticale. În acelaşi timp, vom păstra activ controlul auzului asupra calității sonore a basului, în murmurul său învăluitor, un bas cantabil dar surdinat, de respirație infinită.

Evoluția *Preludiului în si* se petrece în patru prelungi fluxuri şi refluxuri melodice. De patru ori elanul sopranilor tinde extaziat spre zona discantului, nu atât aspirând atingerea unei culmi râvnite, ci abandonându-se nevoii de liberă evoluare a inspirației melodice. De patru ori se produce lunecarea calmă înapoi spre zonele medii. Toate creşterile şi descreşterile, toate transformările armonice se împlinesc în proporții discrete, mai mult *simțite* decât intenționate, până la izbucnirea exclamațiilor patetice ale sfârşitului.

În fața poeziei ce emană din această inspirată pagină muzicală, vom deveni la rându-ne poeți, lăsându-ne în voia vrăjii sale neprevăzute. Căci acest *Preludiu în si* de Bach nu se cere a fi stăpânit ci *ademenit* cu mâini uşoare şi pioase, să se întrupeze, să-şi spună taina şi mesajul. Şi acest mesaj ne pare într-adevăr a fi *Cântarea fericiților*, *Litania bucuriei* sau *Lauda păcii*.

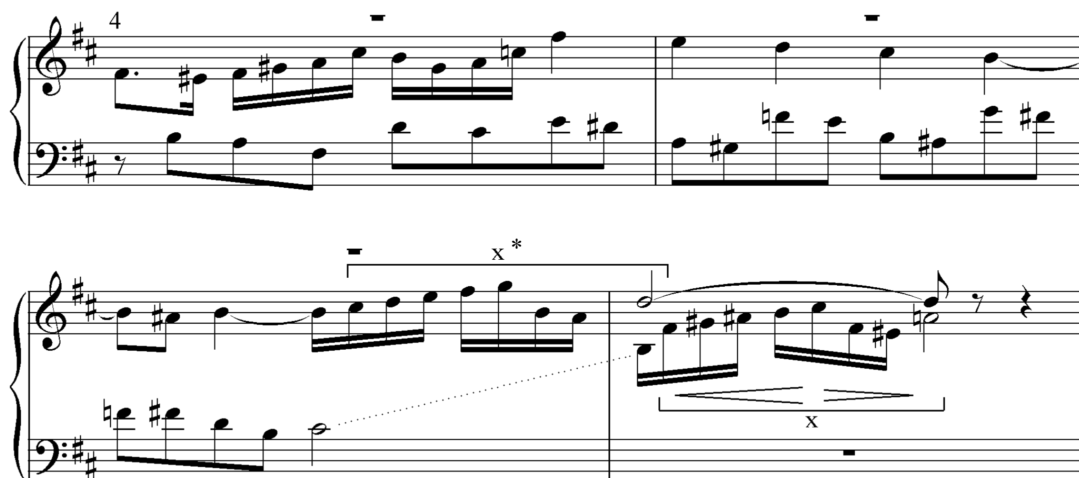
***Fuga în si minor*** spre care ne-au purtat meandrele senine ale *Preludiului*, prezintă o înfăţişare fundamental contrastantă; cu ea intrăm în atelierul marilor plăsmuiri artistice, în prezenţa unui Bach nu dăruit improvizărilor senine la clavicordul său iubit, ci în faţa paginilor liniate. Îmbinând în tăcere uriaşe construcţii de artă polifonică din elementele senzoriale ale muzicii, el atinge, prin jocul suprapunerii ideilor muzicale, adevărate culmi de măiestrie contrapunctică, tema principală fiind aproape întotdeauna o inspiraţie emotivă supusă rând pe rând transformărilor.

Larg arcuită, de gravă concentrare, exprimând întretăiat - cu o intensitate crescândă - un covârşitor mesaj, ne întâmpină **tema**:




Având un caracter declamatoriu, pronunţat solistic, tema se repetă neschimbată de 14 ori în şir pe parcurs: de 6 ori în *si*; de 3 ori în *fa diez*; de 2 ori în *mi*; o dată în *Re*; o dată în *La;* o dată în *Mi*: aceleaşi tonalităţi ca în Preludiu, plus *Mi*. O temă atât de îndrăzneţ formulată - mai curând un ***monolog tragic*** decât o idee strict muzicală - urcuş anevoios a două sunete gemânde, izbucnind tot mai exasperat în intervale şocante, ca septimă micşorată şi cvartă mărită, spre o culme fatală - încât H.Keller exclamă: "este muzică dodecafonică; fiecare dintre cele 12 semitonuri ale gamei se găsesc într-însa."[83].

Sfidând dificultăţile combinării contrapunctice, această temă are un potenţial emotiv atât de copleşitor încât au rezultat două fenomene distincte: a împiedicat un aport egal de expresiv al începutului contrasubiectului, a impus valorificarea în mai mare măsură a motivului de şaisprezecimi (x) din încheierea contrasubiectului, replică definită, născând odată cu expirarea temei.




[83] H. Keller, ib. pag 157.

* Definirea prin litera **x** a motivului aparţine îngrijitorului ediţiei

Motivul melodic **x**, deşi înrudit cu tema (cele 5 tonuri ale gamei condensând oarecum în ecou vârfurile elanurilor melodice din temă), constituie un element muzical profilat expresiv, opus temei, care va juca pe parcursul Fugii un rol din ce în ce mai important.

De două ori colocviul dramatic: ***tema*** implacabilă urmată de dubla şi tripla exclamaţie jeluită a partenerului său, este întreruptă: trei voci scăzute, transparent întreţesute comentează compătimitor, în *Episoade*, întâmplarea înfricoşătoare:




Se poate chiar închega din cele trei atât de plastice idei muzicale, trăite imaginativ, viziunea unui fragment de tragedie greacă: unul după altul vin vestitorii unui dezastru naţional... cineva răspunde doar prin tânguiri... din mulţimea amuţită se desprind uşoare murmure, deplângând nenorocirea.

Iată elementele cu care Bach construieşte uriaşa ***Fugă în si***, din nu mai puţin decât 152 măsuri de câte două pătrimi, cum intuieşte Germer, foarte just după părerea noastră, pulsaţia metrică. ***Tema*** apare în întregime de 14 ori, atrăgând după sine exclamaţia dureroasă a motivului x din contrasubiect. Acesta domină la un moment dat, repetând vaietul său de 7 ori, în toate patru vocile (măsurile 49,5-53). Primele 8 tonuri ale temei se insinuează pe rând la sopran, alt şi bas (măsurile 41-43), episoadele, împerecheate două câte două, apar în măsurile 16-20 şi 64-68. Formularea exprimat emotivă a ideilor muzicale nu îndeamnă spre jocuri ale virtuozităţii instrumentale. În ultimele şase măsuri ale fugii, cele două elemente principale: tema şi motivul x al contrasubiectului se suprapun într-o supremă tensiune. Singura variaţie ce ne oferă reactualizarea repetată a acestora rezidă în deosebirile emotive şi sonore rezultând din relaţiile armonice şi din diferenţele de registru în care apar înveşmântate succesiv. Altă atmosferă învăluie intonarea temei în sopran decât în bas, în *La* şi *Re major* decât în *mi* şi *fa diez minor*. Se succed înseninări şi înnourări, fără totuşi să ne sugereze altceva decât multiplicarea unghiurilor prin care ni se revelează natura autentică a unui fenomen dat.

Heinrich Germer foloseşte pentru tema fugii arcurile neîntrerupte de legato fără indicaţia unei respiraţii:



Să încercăm analizarea acestei înfăţişări:

a) motivul de două sunete legate în semiton descendent, intonate repetat - motiv care caracterizează tema fugii - este unul din cele mai frecvente în simbolistica muzicii lui Bach. Schweitzer îl aşează la loc de frunte între ***motivele durerii***, cu semnificaţia de *edle klage* (jeluire nobilă, dezinteresată). În cazul de faţă, când motivul este supus unor zmucituri atât de violente, tânguirea se potenţează până la suferinţa acută. Cum vom accepta deci acel *dolce* preconizat de Germer şi de ce să ignorăm caracterul de ***suspin întretăiat*** al grupurilor de două sunete, executându-le într-o unică respiraţie?

b) Pe timpul 4 din măsura a doua, amplificarea dinamicii îşi atinge apogeul pe ***re***. Sunetele ce urmează nu scad însă tensiunea culminantă, ci o prelungesc până la ***sol diez***-ul expresiv accentuat, ce introduce destinderea emotivă şi sonoră. Este necesar oare în acest moment jocul diversionist al dinamicii?

Iată acum adnotările noastre, ca urmare a celor dezvoltate anterior:



Elementele *tehnice* de interpretare se desenează oarecum de la sine:

a) păstrarea nealterată a profilului expresiv al temei şi contrasubiectului;

b) reliefarea plastic-sonoră a ieşirii lor în prim planul desfăşurării muzicale;

c) perfectă sobrietate ritmică;

d) susţinută stare emotivă: elementele expresive renăscând mereu.

***Tema*** va trebui să-şi păstreze mereu monumentalitatea şi natura sa tragică, motivul x din contrasubiect va reacţiona neschimbat cu vaietul său, comentariul personificat de cele două episoade va aduce nota sa caracteristică de pasageră destindere.

Această Fugă pretinde o participare sufletească cu totul opusă celei din Preludiu, mai mult *suferită* decât interpretată: *nu tu o clădeşti, ci ea se reînsufleţeşte prin puteri de viaţă proprii pe care le vei servi împrumutându-le evlavia şi înţelegerea ta drept mijloc de materializare.* (s.r.)

# *Clasicismul vienez*

Trio-ul **Haydn**, **Mozart**, **Beethoven** - demonstrează cu maximum de strălucire dezvoltarea, apogeul şi depăşirea formei de *sonată*, în care se cristalizează toate încercările şi reuşitele, în primul rând structurale ale muzicii instrumentale, pe drumul său de la polifonie la omofonie, de la împletirea contrapunctică la desfăşurarea tematic-melodică, aproximativ între anii 1730-1830.

În tipul de *sonată clasică*, cuprinzând trei mişcări contrastante: *Allegro*, *Adagio*, *Allegro*, cărora li se adaugă *Menuet*-ul, element estetic ce supravieţuieşte formelor ciclice dansante, se întâlnesc într-o superioară sinteză atât *Suita*, cea orchestrală sau solistică cât şi *Sonata*, cu o singură mişcare tip D.Scarlatti, acea programatică a lui Kuhnau şi cea tipic de tranziţie formală a lui Ph.Em.Bach şi J.Chr.Bach, ca şi *Simfonia* gen Stamitz, cu dinamica sa expresivă sau *Uvertura* de operă etc.

Rezultă de aici nu numai o îmbogăţire a mijloacelor de construcţie arhitectonică ci şi o sporită sensibilizare şi receptivitate faţă de impulsurile afective. Într-adevăr, aportul înnoitor, caracteristic sonatei clasice, este preponderenţa elementului sufletesc, subordonarea cuceririlor formale facultăţii de transpoziţie emoţională a fenomenelor de natură subiectivă şi obiectivă impuse de realitatea ambiantă. Depăşind acea "Empfindsamkeit" (sensibilitate, sentimentalitate) generalizată şi oarecum impersonală din muzica cultă postbachiană, creatorii sonatei clasice simt nevoia emancipării inspiraţiei melodic-ritmice, pentru a o face aptă să exprime aspectele de opoziţie ale trăirilor afective imediate. Ideile muzicale caracteristic contrastante în temele conducătoare, delimitarea netă a motivelor principale de cele secundare sau pasagere, intensificarea conflictelor în cursul prelucrării materialului tematic în contrast cu pacificarea revenirii la reexpoziţie, deosebirile de tempi şi atmosferă dintre părţile autonome ale sonatei, amplificarea şi proporţionarea dimensiunilor părţilor faţă de întreg: iată tot atâtea manifestări noi ale ecoului pe care problematica crescândă a vieţii sociale şi spirituale din secolul al XVIII-lea o trezeşte în sufletul creator.

Creaţia lui Joseph Haydn reprezintă prima culme artistică a noului stil muzical instrumental, graţie impulsului sănătos al melodicii şi ritmicii sale cât şi meşteşugului constructiv, sprijinit pe învăţămintele marilor săi contemporani, teoreticienii Ph.Em.Bach, J.J. Fux şi F.W. Marpurg. În muzica lui Haydn trăiesc îngemănate şi unite într-o superioară sinteză organică toate energiile formelor muzicale ale trecutului apropiat: introducerile tip *Concerto grosso*, teme cu profiluri de *Allemandă*, *Gavotă* sau *Gigă*, inflexiuni sonore tributare suitelor orchestrale, alura solemn-sentimentală a părţilor lente

din *Sonatele* şi *Simfoniile* gen Ph.Em.Bach, *Variațiunile* de ținută rococo, dinamica de terasă a barocului, *Presto*-uri în care domină dansul popular, etc. Întâlnim toată această abundență de elemente expresive şi în muzica sa pianistică, deşi Haydn nu s-a dezvoltat muzicaliceşte ca şi Mozart în contact zilnic cu pianul. Sensibilitatea sa sonoră a fost tributară în primul rând instrumentelor cu coarde şi de suflat, în acelaşi timp şi exercițiului vocal, descoperind abia mai târziu individualitatea sonoră proprie pianului.

Socotim deosebit de prețios a nu neglija în interpretarea creației pianistice a lui Haydn acele sonorități, ritmuri, inflexiuni emoționale şi instrumentale încă proprii esteticii preclasicismului care îl precede; ele conferă muzicii sale un farmec deosebit de "epocă", care la Mozart nu se mai regăseşte deja. Cel care nu şi-a lepădat până la moarte peruca albă - 30 ani în serviciul prințului Eszterhazy - s-a îmbibat prea îndelung de stilul muzicii rococo, pentru a nu pigmenta cu accentele şi atmosfera acesteia în special muzica sa de cameră. Dovadă stau Menuetele sale cărora poate nimeni nu le-a intuit ca dânsul spiritul autentic: stăpânita cadență a mişcării, picanteria ritmului, aerul lor când afectat şi languros, când degajat şi robust.

Pianistului interpret al operei lui Haydn îi incumbă o bună informație în muzica barocului şi a rococo-ului, precum şi o imaginație deosebit de vie în folosirea mijloacelor sonore, ritmice, agogice şi dinamice necesare sugerării unui trecut muzical pianistic atât de interesant. Va trebui de asemenea să dea toată atenția frazării, declamației sonore: muzica secolului XVIII este încă precumpănitor vocală impunând şi muzicii instrumentale melodicitatea sa clară şi plastică. O pildă de menuet grațios şi elegant ne oferă *Sonata în Mi bemol major* Hob. 28 partea a II-a:




Ce deosebire între acesta şi cel din *Sonata în Sol major* Hob. 27 partea a II-a, cu

tema sa senină, larg desfăşurată şi veselul joc al timbrurilor în ecou:

Menuetto

În contrast, Trio-ul aceluiaşi Menuetto aduce o melodie insinuantă, lentă şi languroasă:

Trio

Mai aproape de sonoritatea pianului modern cu toate posibilitățile sale sonore şi de virtuozitate, îl simțim pe Haydn în frumoasele sale *Variațiuni în fa minor*, lucrare pe cât de inspirată pe atât de dificilă tehniceşte. Dar să intuim just, ca şi în atâtea dintre primele teme ale părților lente din sonatele sale pentru pian, acea sobrietate virilă şi ceremonioasă, acea ținută de conştientă demnitate artistică, trăsături care au servit de model lui Beethoven în operele sale de tinerețe.

*

*          *

Izvoarele din care s-au inspirat fantezia şi auzul lui **W. A. Mozart** au fost altele decât cele ale lui Haydn, nu mai puţin şi în ce priveşte calitatea execuţiei. În casa părintească, *copilul minune* a fost iniţiat în estetica muzicii de cameră şi în literatura pianistică contemporană; la Londra, a făcut cunoştinţă cu *Opera seria* italiană şi creaţia pentru pian a lui J.Chr.Bach; la Paris cu *opera bufă* franceză. A studiat contrapunctul cu celebrul Padre Martini la Bologna şi s-a iniţiat în muzica dramatică şi religioasă italiană la Milano şi Roma. Este firesc ca viaţa sa sufletească să se vădească mai bogată, mai cizelată decât cea a lui Haydn, posibilităţile sale de exprimare artistică mai universale, mai autonom muzicale.

Mozart a dus mai departe mijloacele de expresivitatea artistică: pe de o parte, printr-o sporită simplitate şi spontaneitate a limbajului emoţional, a melodicii, în părţile lente, pe de altă parte, prin virtuozitatea sa înnăscută, împrumută tuturor formulelor de velocitate din lucrările sale pentru pian o strălucire potenţată, prin mijloace îndrăzneţe: game diatonice sau cromatice, asaltul claviaturii sub forma arpegiilor mari de septimă de dominantă şi micşorată, dublarea başilor, ornamentică rafinată, etc.

În scopul asimilării autentice a aceleiaşi muzici, Edwin Fischer scrie: "A trăi cu inima, acesta este cuvântul magic care deschide uşa ascunsă spre înţelesul lumii sonore a lui Mozart... Când în Beethoven se deşteaptă demonul şi o întreagă scenă e caracterizată prin câteva sunete, să nu se spună: iată ceva cu adevărat beethovenian, ci: iată ceva cu adevărat mozartian, fiindcă în opera acestuia s-au găsit mai întâi şi mai răscolitoare aceste mari pasaje dramatice... Să ne apropiem fără nici o prejudecată de operele lui Mozart; să nu imităm în creaţia sa pianistică nici cembalo-ul, nici orchestra, ci să le resimţim cu fantezia şi cu inima... Mozart nu e dulcegărie, nu e pretext de speculaţii estetice. *Mozart este piatra de încercare a inimii, el ne protejează împotriva oricărei îmbolnăviri a gustului, a spiritului, a simţirii. Aici vorbeşte în limba divină a muzicii, o inimă de om, simplă, nobilă, sănătoasă şi infinit de pură*." (s.r.) [84]

Iată, conturându-se pentru pianistul-interpret, condiţiile majore întru interpretarea creaţiei mozartiene. Putem încerca stabilirea anumitor principii conducătoare interpretative. Pe prim plan de execuţie va sta fără îndoială problema *sunetului*. În privinţa aceasta ne va ghida calitatea indiscutabil *vocală* a frazei melodice mozartiene şi mai ales faptul că expresia emoţională a vocalităţii mozartiene e încredinţată în lucrările sale dramatice, exclusiv timbrului de sopran şi tenor. Nici în lucrările sale pentru pian nu vom întâlni aproape nici o expunere tematică care să nu fie intonată tematic în registrul de

[84] E.Fischer, op.cit.

mezzo sau sopran definit. Acesta va fi idealul sonor caracteristic mozartian spre care va trebui să tindem cu o ascuțită atenție a urechii: sunetul de sopranǎ lirică, rotund şi fluent, înrudit cu acel al flautului şi al argintului. Pianul ne poate sugera acest sunet atunci când îl imaginăm mai întâi foarte conştient cu ajutorul auzului intern; căci el trebuie să strălucească mereu cu aceeaşi rotunjime, reliefând melodia din țesătura vocilor întregitoare ale armoniei. La Mozart vocea superioară este purtătoarea melodiei prin excelență, calitatea ei sonoră o predestinează pentru acest rol.

De altfel şi celelalte voci se alătură sopranului melodic într-o vecinătate strâmtă; țesătura muzicii sale pianistice este unitară ca timbru iar schimbările de registru se petrec prin mutarea simultană a întregii garnituri de voci, garnitură care rareori întrece ambitusul de două octave:

*Fantezia do minor*, K. 475




Este deci nevoie de o bună cântărire a sonorității ambelor mâini, efectul urmărit obținându-se nu atât prin contrast ci prin o armonioasă înrudire de timbru.

Odată intuit sunetul mozartian, va trebui să ne însuşim respirația largă a ideilor sale muzicale, acea nestăvilită revărsare de melodie, ondulând în libertate, mlădiindu-se fără sforțare în cadrul regulilor de arhitectonică formală. În toată această generoasă expansiune sonoră nici un sunet nu este indiferent, melodia născând mereu noi elemente organic continuative. Nu vom putea deci nici pentru un moment să micşorăm elanul colaborării noastre emoționale, participarea noastră imaginativă, pentru o materializare sonoră gemenă inspirației mozartiene, fiind continuu solicitată. Căci acestor tulburător de sincere mărturisiri sufleteşti, artistul incomparabil care este Wolfgang Amadeus Mozart le refuză orice izbucnire discordantă, impunându-le disciplina şi calitatea intonației şi accentuării, forma aleasă a exprimării. Niciodată afectul limbajului său nu este violent, niciodată veselia sau întristarea sa nu sunt banale. Dacă am încerca să caracterizăm spiritul şi sufletul muzicii mozartiene cu un singur cuvânt românesc, am alege poate calificativul "tandru", încărcând acest verb cu toate sensurile sale adânc pasionale.

Dacă nu reuşim să sugerăm cu fiecare intonație, cu fiecare nuanță de timbru şi accent această sensibilă tandrețe a muzicii lui Mozart, toate elanurile şi resemnările ei, toată gâlgâirea ei de privighetoare, înseamnă că i-am trădat însăşi esența şi i-am falsificat mesajul. Nefiind exhibiții tehnice, pasajele mozartiene sunt de cele mai multe ori râsete

perlate sau nelinişti înfiorate; *Andante*-le şi *Adagio*-urile sale sunt meditări sau melancolii, *Allegretto*-urile sale, paşi de dans şi alergări copilăreşti sau destăinuiri confidenţiale (se ştie ce dansator pasionat a fost Mozart toată viaţa sa, o spune chiar el ocazional cântăreţului Kelly: "Consider talentul meu de dansator superior celui muzical"). Acestei genialităţi în intuirea sensului de limbaj artistic al dansului i se datorează desigur faptul că nenumăratele *Menuete*, *Allemande*, *Contradansuri* şi jocuri ţărăneşti - scrise în ultimii ani ai vieţii sale de Mozart pentru a câştiga o bucată de pâine - sunt de cele mai multe ori piese inspirate, mici bijuterii în care palpită eterna bucurie de viaţă.

Este de asemenea de-a dreptul semnificativ cât de des întâlnim la Mozart mişcarea *Allegretto* pentru partea finală a sonatelor sale, în contrast cu *Presto*-urile lui Haydn. Este şi aceasta un indiciu pentru primatul cantabilităţii şi lirismului exprimat în creaţia mozartiană, împrejurare ce ne obligă la o pătrundere şi o realizare sonoră de maximă sensibilitate.

Fiind adesea considerat drept un copil răsfăţat al sorţii, zâmbitor şi senin, muzicologul german Fred Hamel îl numeşte *fluturele*, *copilul soarelui*, *Phaetonul* şi *Euphorionul* istoriei muzicii. Este desigur mult soare, multă armonie sufletească în muzica lui Mozart. Teme de o seninătate şi un echilibru artistic ca aceea a *Sonatei pentru pian* în Si bemol major K 333, stau drept dovadă indiscutabilă:




Legănarea înaripată a ambelor voci, am putea zice dansul lor cu mişcări oglindite este un prototip al bunei dispoziţii şi al destinderii sufleteşti. Dar şi Edwin Fischer are perfectă dreptate când vorbeşte despre marile *pasaje dramatice* ale muzicii mozartiene. Să ne amintim doar prima temă a părţii întâi din *Sonata în la minor*:




Nici nu se poate închipui o mai mare deosebire faţă de trăsăturile exemplului precedent, chiar şi numai ca aspect grafic: acordurile placate ale basului cu sunetele

strânse ca în pumn, bătând enervant măsura şi notele punctate, smucite şi violente ale sopranului. Aici nu-l mai întâlnim pe însoritul Wolfgang Amadeus ci descoperim un bărbat cu nervii exasperaţi care trepidează de mânie şi nerăbdare; cealaltă faţă a naturii de o sensibilitate exagerată a lui Mozart, care se cere şi ea înţeleasă, retrăită şi recreată cu o dăruire totală. Nu este destul de elocvent faptul că întreaga partea I a sonatei, 130 măsuri - după enunţarea temei pe acordurile imperioase - este un neostoit iureş de ritmuri punctate pe un fond de şaisprezecimi nervoase?

Şi acum începutul părţii III din aceeaşi sonată:



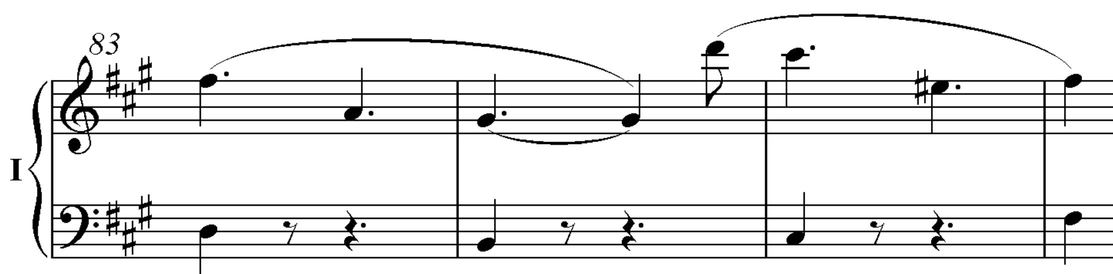

Un tablou mai impresionant, mai sumbru decât această spovedanie cu răsuflarea tăiată, a unei drame sufleteşti covârşitoare, nu întâlnim nicăieri în trecutul muzical şi el se situează în nemijlocita apropiere a *Pateticei* lui Beethoven. Trebuie realizat cu ton scăzut, cu mici răbufneli dinamice în fiecare măsură, cu creşteri dramatice, cu o continuă nelinişte şi grabă interioară.

În ce priveşte partea mediană în Fa major, nu putem s-o înţelegem altfel, luând în considerare înrudirea ei psihologică cu frazele precedente şi următoare, decât ilustrarea ironic-învinuitoare a unui detaliu acuzator pentru drama ce se consumă agitat, fără o clipă de repaus, pe parcursul a 253 măsuri.

Se mai poate vorbi despre seninătatea dominantă în viaţa lui Mozart chiar şi numai după această singură probă de întunecare şi suferinţă? Intuiţia noastră admirativă pentru *Sonata în la minor* va creşte nemăsurat când ne aducem aminte că ea a fost scrisă la 1778, când Mozart avea doar 22 de ani, în acel an nenorocit petrecut la Paris. Vedem tânărul muzician luptând din toate puterile pentru a-şi face o situaţie, neînţeles şi umilit de societatea aristocrată a timpului, de unde a plecat nu numai învins în calitatea sa de muzician ci şi părăsit de mama sa care şi-a încheiat viaţa acolo, atât de departe de iubiţii

săi.

Dacă la timpul potrivit am insistat asupra atenției ce trebuie acordată accentelor în creația pianistică a lui Bach, la Mozart această problemă se pune de asemenea cu o deosebită acuitate. Dacă accentele bachiene au în primul rând o misiune coordonatoare, accentele mozartiene sunt prin excelență elocvente, au sens declamatoric, diferă de la caz la caz precum variază accentele vorbirii. În majoritatea precumpănitoare a cazurilor, acestea trebuie realizate cu o deosebită delicatețe, cu o nuanță de amplificare vocală vibrantă, intuind-o după sensibilitatea sonoră a auzului intern. Deosebit de pretențioase sunt accentele în cazul liniilor melodice formate din sunete prelungite, în valori mari şi tempo lent. Pentru ca sunetele să se condiționeze reciproc, fiecare notă în parte cere un accent special al său. În exemplul următor, extras din partea mijlocie *Andante* în fa diez minor din *Concertul pentru pian şi orchestră în La major* K488, problema devine o probă strălucită de artă, a acentuației mozartiene.




În astfel de cazuri pianistul trebuie să-şi imagineze foarte intens sonoritatea în care culminează sunetul pe traiectoria sa de la un punct sonor la altul.

În concluzie am putea spune: pentru întâia oară în istoria muzicii, muzica lui Haydn şi mai ales cea a lui Mozart reflectă concludent, alături de o măiestrie impecabilă în mânuirea formelor muzicale evoluate şi o atitudine emoțională subiectivă: individualizare a limbajului artistic şi amprentă personală în alegerea elementelor de expresie. Cu Haydn şi Mozart începe mărturisirea prin muzică a sufletului uman în ciocnirea sa cu realitatea înconjurătoare. Opunem această părere a noastră aceleia a lui Richard Specht, care spune totuşi atât de frumos: "Până la Beethoven muzica a fost un joc splendid, o comedie divină, cu dânsul devine tragedie umană. Bach este pluralul muzicianului, de asemenea încă şi Mozart; Beethoven insistă a fi un singular."[85] Noi socotim totuşi că Mozart stă la răspântie, cu fața întoarsă spre viitor.

85 R.Specht, *Bildnis Beethovens*, Ed.Avalun, Hellerau bei Dresden, 1930.

La începutul cercetărilor noastre privitoare la interpretarea operei pianistice a lui **L. van Beethoven**, drept îmbărbătare în fața dificilei sarcini ce ne aşteaptă, cităm următoarele cuvinte ale sale, extrase din prefața lui C.A. Martienssen la ediția îngrijită de dânsul a *Sonatelor pentru pian*: *"Acel căruia muzica mea i se destăinuieşte, se va elibera de toată mizeria cu care ceilalți sunt împovărați".*

Ca să ai intuiția şi să o exprimi atât de simplu, că muzica pe care ai scris-o are puterea de a elibera oamenii de toată mizeria ("Elend" înseamnă atât mizerie materială cât şi morală) cu care cei mai mulți sunt împovărați, în cazul lui Beethoven, nu înseamnă trufie, ci conştiența că a încercat să exprime ceea ce ar voi să spună toți oamenii, dacă le-ar fi dat darul să se exprime şi că a reuşit să găsească mijloacele artistice capabile a transforma năzuințele şi suferințele subiectiv-sentimentale în emoții eliberatoare universal morale. În acelaşi timp mai înseamnă încrederea sa în puterea înălțătoare a frumosului asupra sufletului omenesc, în misiunea artei muzicale în viața morală a omenirii.

Această credință a lui Beethoven, acest ideal moral artistic pe care el îl profesează şi în serviciul căruia se situează, implică o nouă perspectivă în exercițiul muzicii, adaugă cuceririlor atinse de predecesorii săi o finalitate superioară: înălțarea sufletească şi înfrățirea universală. Nimeni, în istoria muzicii, n-a fost mai chemat să împlinească această misiune, căci nimeni n-a fost mai profund om, în înțelesul superlativ al cuvântului şi muzica nimănui n-a fost mai profund omenească decât a sa. Aceasta nu este o părere subiectivă, ci este aprecierea unanimă a celor mai luminați dintre oamenii de cultură ai secolelor XIX şi XX. Dintre aceştia Wilhelm de Lenz, autorul reputatei lucrări asupra celor trei etape de creație beethoveniană, consideră că el reprezintă personificarea tuturor oamenilor, cu decepțiile şi succesele lor, cu nenorocirile şi fericirea lor şi înainte de toate cu *speranțele* lor."[86] Iar din imnul de slavă pe care i-l ridică Richard Specht reluăm următoarele: "*Pentru întâia oară se îndreaptă muzica din strânsoarea ei hotărnicită, spre nemărginire, adună în jurul său nu o mică comunitate, ci masa largă, aceasta la rândul ei fiind reprezentanta întregii omeniri căreia îi vorbeşte cel mai mare trimis al său... Nimeni n-a purtat numele de artist mai cu puritate ca dânsul, nimeni nu şi-a cucerit mai dureros demnitatea omenească, nimeni n-a opus rezistență unei sorți iraționale cu o putere morală atât de înaltă pentru a împlini întru totul misiunea sa*".[87]

Edouard Herriot, Romain Rolland, Edwin Fischer, George Enescu vorbesc despre el cu aceeaşi religioasă admirație. Toți recunosc în Beethoven acel suflet de proporții uriaşe, care reuşeşte ca nimeni altul să descifreze din jocul de atracție şi respingere a sunetelor înțelesul frământărilor etern omeneşti şi să le înmănuncheze în înfățişări de

---

[86] Wilhelm de Lenz, *Beethoven et ses trois styles,* Ed. Bernard, St. Petersburg, 1852, pag. 19
[87] R.Specht, ib.

universală semnificație.

Este taina maximă a lui Beethoven de a încărca cu viață vibrândă o celulă melodică sau ritmică de 3-4 sunete, denunțătoare a conflictului dramatic sau liric ce urmează a se desfăşura muzicaliceşte cu logica legilor naturii. Sunetele **sol-sol-sol mi bemol**, cu care debutează *Simfonia a V-a*, Beethoven le-a auzit fluierate de o pasăre în drumbrăvile vieneze; dar în imaginația sa ele au îmbrăcat caracterul implacabil al sorții bătând la poarta muritorilor şi motivul scurt şi grav devine temă din care se ramifică şi creşte tabloul sumbru al *Simfoniei destinului*.

Beethoven n-a voit nici un moment să *predice* oamenilor adevărurile intuite; titanica sa simțire avea doar nevoie imperioasă să se mărturisească, să comunice cu omenirea prin muzică. Ce ecou îşi dorea să stârnească contactul cu muzica sa, ne spune clar prin cuvintele: "Bărbatului muzica trebuie să-i işte scântei din spirit, emoția se potriveşte doar femeii". A căuta să-l cunoşti pe Beethoven cât mai îndeaproape cu putință, a-ți umple inima cu exemplul lui de eroism şi superioritate morală, a înțelege muzica sa ca pe un suprem îndemn spre eliberare sufletească şi iubire de oameni, iată starea sufletească şi imaginativă cu care interpretul se va apropia de creația beethoveniană, în special de anumite pietre de încercare ca ultimele sale *Sonate* şi *Concerte pentru pian şi orchestră* nr. 3,4 şi 5, ultimele *Cvartete*, *Sonata Kreutzer* etc.

Beethoven este o fire dramatică prin excelență, el nu insinuează şi nu expune, ci declamă, pledează, impune şi imploră. Muzica sa este un discurs în care se întâlnesc toate nuanțele de exprimare, toate izbucnirile şi toate reticențele. Pasiunea clocoteşte continuu sub sunetele sale, când se rosteşte cu înflăcărare, când colorează doar purpuriu şoaptele sale patetice. Şi să nu uităm nici pentru un moment că această pasiune este bărbătească, de la un capăt la celălalt al creației sale, ceea ce înseamnă că nu este supusă jocului nervilor ci izvorăşte din miezul ființei sale morale.

Sarcina principală a interpretului va fi materializarea tensiunii dramatice a acestei muzici, condiționarea continuă între ele a motivelor şi temelor sale, echilibrul energiilor ei, exclusivitatea sentimentului ce o animează. Pentru împlinirea acestor condiții se cere însă o mare maturitate sufletească, adolescentul şi omul tânăr va aborda în general, cu succes, doar creația beethoveniană timpurie, aproximativ de la *Sonata op.2 nr.1* până la *Sonata op.31 nr.1*, apoi *Variațiunile op.34* şi *35, Rondo-urile op.51 nr.1* şi *nr.2, Andantele în Fa, Rondo a capriccio op. 129*, etc. Totuşi, problema intuirii intențiilor expresive ale muzicii lui Beethoven se pune începând cu *Sonata op.2 nr.1 în fa*, căci avem de a face de la primele sunete cu o atât de dezvoltată sensibilitate a vocabularului muzical încât o analiză aprofundată a caracterului, temperamentului şi stilului beethovenian este imperios necesară deja în această primă întâlnire. Limbajul său specific

se impune net în temele primelor *3 Sonate pentru pian*:

L. van Beethoven, Op. 2 Nº 1
Allegro
1

L. van Beethoven, Op. 2 Nº 2
Allegro vivace
2

Allegro con brio
*Op. 2 nr. 3*
3

Nu vom întâlni nici la Haydn, nici la Mozart spontaneitatea şi energia acestor teme conducătoare. Ca o *carte de vizită* muzicală ele îți spun imperios ceea ce se va întâmpla în evoluția ulterioară a impulsului tematic inițial: o desfăşurare tinerească a energiilor vitale, o izbândă a tendințelor de contrast şi proporție, o întrecere a inspirațiilor formale organic intuite. În crearea de motive sugestive inspiratoare putem lăsa fanteziei imaginative un joc oricât de liber, neîngăduindu-ne totuşi a vedea, ca R. Specht, în tema *Sonatei în La major*, „rostogolirea unui cap tăiat de ghilotină" (?!). Vom fi desigur în nota justă atacând aceste sonate cu vigoare şi impetuozitate, cu acea predispoziție muzicală închisă în

termenul german "Musizierfreudigkeit" adică degete agile şi nervi într-o tensiune bucuroasă şi îndrăzneaţă.

Câtă seninătate respiră părţile lente ale acestor trei sonate ! La etatea de 25-26 ani marelui muzician încă nu-i bătuse soarta la uşă, zările vieţii sale erau încă limpezi. În 19 februarie 1796 scrie din Praga, unde concertează, fratelui său Johann: "Deocamdată îmi merge bine, foarte bine. Arta mea îmi câştigă prieteni şi consideraţie. Ce aş mai putea cere?" Şi cât elan şi dezinvoltură în *Menuete* şi *Scherzo-uri*, primele de acest fel, forme în care pe viitor se vor portretiza cele mai uluitoare bune dispoziţii sufleteşti. Cât ritm şi nerv în dialogul avântat şi insinuant al finalului *Sonatei în fa minor*, câtă eleganţă şi ironice reverenţe în tema finalului din *Sonata în La major*, ce cascade de râsete şi animate conversaţii de serată mondenă în finalul *Sonatei în Do major*; suite de imagini caleidoscopice prinse pe viu în reţeaua strălucită a sunetelor, de către un suflet care reacţionează violent şi creator la toate fenomenele vieţii, intuindu-le semnificaţia cu dramatică intensitate.

Cu ***Sonata în Mi bemol major op.****7* denumită de contemporani *L'amoureuse* intrăm în împărăţia acelor opere în care limbajul muzical al lui Beethoven începe să contribuie cu rol egal determinant la toate elementele constitutive expresive, fie pe prim plan (melodic, ritmic şi armonic-modulatoric) fie pe plan complementar (mişcarea basului, a vocilor mijlocii) fie pe plan dinamic, de registru şi timbru, de tempo şi plan constructiv, de accente şi pauze. Intrăm într-o aglomerare de elemente emotive al căror rost şi impuls izolat trebuie recunoscut şi utilizat cu o intuiţie imaginativă fără greş, nelăsându-ne duşi în eroare de o eventuală asemănare, am zice materială, a unui anumit aspect în două lucrări deosebite. De exemplu: începuturile *Sonatelor op.7 şi op.28* în care formula basului este aceeaşi în ambele cazuri:




Dar, în timp ce ciocănitul pripit şi surdinat din *Sonata în Mi bemol op.7.* este, fără putinţă de răstălmăcire, o bătaie tremurândă şi nerăbdătoare a inimii în aşteptarea dialogului amoros ce porneşte în măsura a cincea şi se desfăşoară susţinut - când mână în mână, când în răsfăţate despărţiri şi apropieri, vagabondând spre culmi lirice şi revenind

la izvoarele începutului - pătrimile calme ale basului temei inițiale din *Sonata în Re major op.28*:




sunt tot atâtea silabe împăciuitoare şi potolite, asigurând melodia de incertă apariție armonică, de apartenența ei sigură la tonalitatea lui Re – dintre toate surorile ei, cea mai firească şi mai universal expresivă tonalitate muzicală.

Partea a doua din *Sonata op.7 în Mi bemol*, acel *Largo con gran espressione* este întâiul din şiragul monumentalelor elegii în care Beethoven vorbeşte în numele tuturor celor ce suferă, se revoltă şi înving, depăşindu-se. Această confesiune solemnă, în care silabele se despică cu eforturi din blocul unei suferințe copleşitoare, în care nu pot exista decât cuvintele cele mai simple şi mai esențiale, am trăit-o cu toții şi rostirea ei, prin puterea de destăinuire a lui Beethoven ne ridică poveri de pe inimă. Ce poate exista mai mişcător decât tema a doua, acea pasageră destindere sufletească în *La bemol major* şi cu o nuanță şi mai luminoasă încă în *Re bemol major* , după care norii se închid iarăşi şi solemnul *Do major* domină până la sfârşit, coborând toate treptele resemnării şi împăcării.

Dacă în *Sonata op.7* ne închinăm mai ales în fața *Largo*-ului, în ***Sonata op.10 nr.3*** în Re major ne găsim în fața unui organism artistic care scânteiază din toate patru compartimentele sale. O atare perfecțiune şi virtuozitate spirituală şi emoțională se refuză unei analize sumare. Sonata întreagă ar trebui creată poetic pas cu pas, din imagine în imagine, din contrast în contrast, alternând extazul voioşiei cu cochetăria duioşiei în partea întâi, plângând sau articulând frânturi de fraze în *Largo e mesto* despre care Wilhelm v Lenz scrie: "A citi acest Largo înseamnă a ridica o piatră funerară. Apoi, pentru ilustrarea acelui Rondo final, Beethoven pare că portretizează sufletul Vienei anului 1796, legănând cuvintele în ritmul de menuet languros şi zburdalnic şi, mai ales, făcând o adevărată paradă de spirit rafinat şi exuberant. Este un monolog: o revărsare de interogări spontane şi entuziaste, prilejuite de o mare bucurie neaşteptată, când avântate într-un elan sfielnic, când dezlănțuite frenetic, când înfiorate de o teamă subită, când repetate prelung într-un extaz tânguitor. Declamat şi dansat s-ar cere acest Rondo, pentru că întrece cu mult posibilitățile limitate ale pianului în a crea un atare tablou de viață

clocotindă şi colorată"[88].

Cât de diferit şi cu ce plasticitate uluitoare ştie Beethoven în Sonatele sale pentru pian să transpună în sunete marile trăiri sufleteşti: zbuciumul înnourat din partea întâia a *Pateticii*, cu elanul său frânat încontinuu de implacabila îndărătnicie a başilor înfipți pe tonică, liniştea meditativă, cu caleidoscopul său de viziuni schimbătoare în *Andate con variazioni* din *Sonata în La bemol major op.26*, ritmul suspinat şi culoarea de plumb a *Marşului funebru* din aceeaşi sonată urmat de clipocitul argintiu al finalului, adevărat pârâu de munte. Monotonia halucinantă a părții prime din ***Sonata quasi una fantasia*** în do diez minor, op.27 nr.2 şi, după clipele de trezire din acest semi-somn - acel nedumerit *Allegretto* - furtuna frenetică a părții a treia, disperare supremă sau extaz de bucurie? Înclinăm spre ipoteza a doua pentru că toate exclamările şi toate elanurile sunt ascendente, urcă spre registrul acut, sunt pline până la explozie de o forță vitală titanică. Ce contrast între acest tablou frământat şi liniştea însorită a *Sonatei op.28 în Re major* !

Dacă în *Sonata lunii*, Beethoven se exprimă pe sine, privirile lui fiind oarbe pentru lumea înconjurătoare, în *Sonata în Re Major* tot sufletul său s-a revărsat în afară, toate simțurile sale sorb frumusețea şi binecuvântarea lumii, cântându-i slava în sunete limpezi, în tonalități deschise, aproape de simțirea comună, de tonul popular.

Din considerente de spațiu trebuie să ne înfrânăm dorința de a vorbi despre *Sonata op.31 nr.2*, în re minor şi *Sonata op.31 nr.3* în Mi bemol major, una din capodoperele muzicii pianistice, spre a ajunge la poarta supremelor inițieri beethoveniene.

Cu privire la creațiile pentru pian cuprinse între op.53 – op. 111 cităm cuvintele biografului său Ludwig Nohl: "Fiecare piesă devine acum un tablou psihologic al vieții. Forma *"sonată"* a dezvoltat pe deplin sâmburele său spiritual inerent; acum se retrage pe plan secund, rămânând doar vasul mărginit întru primirea conținutului spiritual nemărginit. Şi părțile izolate, deşi păstrate din obişnuință, vor fi de acum încolo doar faze şi stadii în evoluția conținutului spiritual, actele unei drame trăind în adâncul sufletului unui bărbat care trebuie să soarbă în fiecare clipă a vieții sale, zâmbind cu tristețe, esența tragică a existenței omeneşti. Fiindcă astfel va să fie: suferința cea mai adâncă îi aduce seninătatea liberă a spiritului, întunericul devine matca unei lumini superioare şi mai ales umorul, zâmbind înlăcrimat, izbucneşte în totală splendoare".[89]

În ***Sonata op. 53 în Do major - Waldstein***, concepută în 1804, la doi ani după *Testamentul de la Heiligenstadt*, Beethoven îşi mărturiseşte drama vieții: incurabilitatea surzeniei sale, la scurt interval după ce Giulietta Guicciardi, pe care o iubeşte şi de care se

---

[88] W.De Lenz, ib., pag 180.

[89] Ludwig Nohl, *Beethoven*, Ed,Reklam, Leipzig, nr.1181.

crede iubit, se căsătoreşte cu contele Gallenberg. Cum s-a ştiut ridica sufletul lui Beethoven din bezna descurajării la acel zenit unde simțirea pluteşte vultureşte cu aripi desfăcute, răpită într-un extaz de armonie infinită? Mai poți să numeşti această inspirație vibrândă, sonată?

*Acest sentiment de plutire în înălțimi ne imaginăm că îl pot avea cosmonauții viitorului, singuri între stele şi pământ, stăpâni pe aripele ce şi-au creat.* (s.r.)

În aceste inspirate pagini, Beethoven transcrie, fără putință de răstălmăcire, revelația sa despre armonia supremă a legilor universului, a forțelor creatoare primordiale, ne spune aceasta dintru început desfăşurarea lapidară şi aproape exclusivă a armoniilor fundamentale, suită de acorduri şi arpegii pe tonica şi dominanta schimbătoarelor tonalități. Largi fâşii sonore unitonale scânteind şi fremătând sub impulsul energiilor creatoare, un fel de suprem *alfa* tonal anticipând nevoile combinațiilor armonice sentimental-umane. Procesul sonor se petrece într-o susținută avântare spre registrul acut; mişcarea trepidantă de optimi şi şaisprezecimi neîntrerupte, continuul freamăt, îmboldirea sincopelor în bas, rostogolirea argintie a gamelor, şiragul trilurilor sticloase, totul este energie descătuşată, plăzmuitoare de ordine şi frumos. Doar în două momente, în cursul părții prime a sonatei, glasul omului se face auzit, slăvind puterile vieții.

Se cunoaşte faptul că Beethoven intenționase să introducă drept parte lentă, acel frumos *Andante în Fa*, cunoscut pianiştilor ca bucată independentă şi la care a renunțat apoi pentru prea marea lui amploare. L-a înlocuit cu acel grav *Introduzione - Adagio molto - în Fa major*, meditația filozofică din care îşi ia avântul diafan tema părții a treia (numită oare în derâdere de către autor, "*Rondo*"?), revenire la mirajul plutirii în sfere, sub ploaia de lumini stelare.

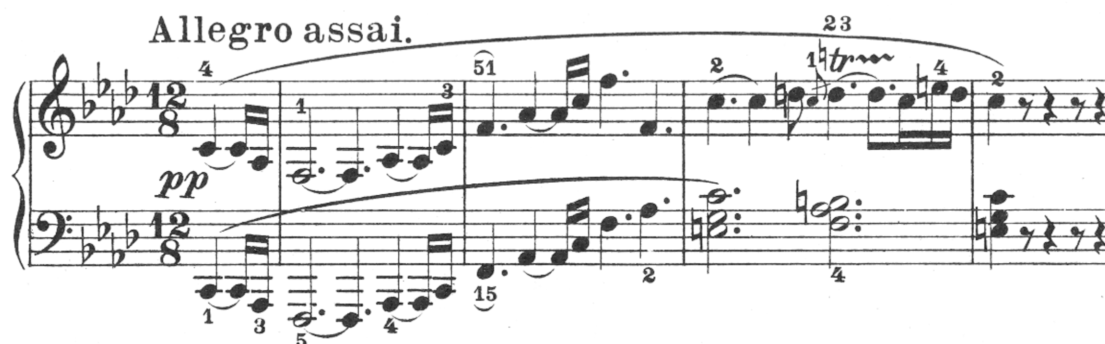
Cum vom putea traduce fidel această Sonată decât ridicându-ne noi înşine sufleteşte la un echilibru moral şi nivel de inspirație dantescă? Calitatea sunetelor, liniştea palpitației ritmice, contrastul ideilor-cheie, proporțiile dinamice, respirația infinită melodică, cascadele trilurilor şi octavelor vor trebui realizate la un suprem nivel artistic. Scala dinamică va evolua de la o extremă la cealaltă în valuri imense, registrele se vor afirma în toată strălucirea lor, pedalul va colabora intens, întinzând văluri şi pânze, sunetele vor piui şi vor ciocăni când pe talgere de argint, când pe tobe bubuitoare, tabloul sonor conceput de un uriaş pentru uzul uriaşilor. Socotim Sonata Waldstein ca cea mai dificilă problemă de artă muzicală din toate câte se adresează interpretului pianist, în chip desăvârşit am putea-o poate realiza doar cu auzul intern, citind-o.

Referitor la mesajul ***Sonatei op.57 în fa minor***, numită de contemporanii compozitorului ***Appassionata***, există lumini aruncate de date biografice semnificative. La întrebarea lui Schindler, referitor la subiectul care a stat la baza *Sonatelor op.31 nr.2* şi

*op.57*, Beethoven ar fi răspuns: "citeşte *Furtuna* lui Shakespeare". *Appassionata* este scrisă în cursul anului 1805, când dispoziția sufletească a autorului apărea "de cele mai multe ori foarte melancolică" (Nohl), anul din care cercetătorii vieții lui Beethoven înclină să dateze celebra scrisoare "către iubita nemuritoare", acea sfâşietoare mărturie de pasiune contrariată şi tăinuită, frământare sufletească între extaz şi disperare. W.v.Lenz exclamă: "Iată o explozie mai puternică decât a unui vulcan care despică pământul, întunecă lumina zilei şi umple văzduhul cu proiectilele sale".[90]

Da, *Appassionata* este o furtună, întreruptă doar o clipă de episodul resemnat al părții medii. O furtună foarte dezlănțuită, foarte tulburată, dar care ascunde - după imaginația noastră - sub revărsarea violentă a limbajului său complex, o dramă a inimii de natură cu totul intimă, pe care Beethoven - desigur inconştient - a năzuit să o tăinuiască şi camufleze cu cea mai mare grijă. Pe întreg cursul părții prime a Sonatei surprindem acest aspect caracterizat prin:

- ermetizarea emoției prin profiluri melodice ample (ideea principală)




- mascarea elanului liric sub un părelnic covenționalism (ideea secundă)




[90] W.v.Lenz, ib., vol.1, pag.264

- obiectivări şi deturnări intenţionale, modulaţii; elanuri grandilocvente de suprafaţă (arpegiile mari dinaintea *Piu Allegro*-ului părţii I); repetata frânare a izbucnirilor (dinamică înăbuşită); continua întoarcere a planurilor sonore la potolirea registrului mediu.

Toată frământarea exterioară trădează existenţa unui al doilea proces sufletesc, subteran, revelat doar din timp în timp prin zmucirea ritmică a temelor. Bătăile de inimă ale başilor (punctând fragmentul tematic în la bemol minor), repetatele triluri scurte şi nervoase şi, mai ales, frenetica dar repede înăbuşita dezlănţuire din Coda, aduc acea trepidare violentă urmată de coma amuţirii subite.

Zadarnic imploră Beethoven Parcele, în *Andante con moto*, să-i însenineze soarta: partea a III-a a Sonatei debutează prin acel neîndurător şi categoric "nu şi nu" intonat în fortissimo:




după care se porneşte acea încleştare surdă şi înverşunată între forţele stăruinţii eroice umane şi piedicile fatale care îl întâmpină în cale (başii ritmând mereu interzicerea categorică a motivului incipient); încleştare în cursul căreia adversarii îşi schimbă între ei mijloacele de atac şi rezistenţă până la suprema încordare, piept la piept, în Presto, care aduce izbânda finală a efortului uman dus până la capăt. Dar biruinţa lui Beethoven se împlineşte doar pe plan moral şi artistic; scrisoarea către iubita nemuritoare rămâne fără ecou, soarta omului nu se va îmblânzi...

*Sonata Appassionata* este poate pagina cea mai virilă din întreaga creaţie beethoveniană, cerând un suflu de energie, o forţă fizică, o robusteţe a atacului exprimat bărbăteşte, interpreta feminină poate s-o cedeze colegilor săi, adjudecându-şi în schimb *Sonata op.78 în Fa diez* (dedicată prezumptivei iubite nemuritoare Therese von Brunswick), pagină scăldată în duioşie şi zburdălnicie.

La fel şi ***Sonata op.90 în mi minor***, caracterizată drept "Epitalam[91] încredinţat pianului, imn de fericire pe aripile căruia Beethoven n-a înscris altceva decât "*nu prea repede şi foarte cantabil*" [92]. După Nohl, această sonată ar simboliza "o luptă între raţiune şi inimă" subiect sugerat lui Beethoven de căsătoria contelui Lichnowsky cu o cântăreaţă vieneză. Tot ce se poate. Pentru noi *Sonata op.90* înseamnă a fi admis într-o lume de zâmbete şi încruntări trecătoare, itinerar cu privelişti primăvăratice, mereu schimbătoare îndeosebi în partea a doua, într-o idilă de o poezie inimitabilă. De la un capăt la altul plutim într-o mare de lirism care necesită cea mai sensibilă materializare. Vom face uz de cele mai mângâietoare şi tandre nuanţe sonore, de o superioară libertate ritmică, vom recita, vom colora cu tuşeul şi pedalul, lăsându-ne furaţi de curgerea liniştită a melodiilor împlinite. Şi nu este o sarcină uşoară: zâmbetele înlăcrimate ale lui Beethoven sunt rodul unei îndurerate biruinţi sufleteşti.

E locul aici să insistăm asupra paletei beethoveniene deosebit de bogate în nuanţe. În muzica sa pentru pian, adevăratele purtătoare ale simţirii sale intime sunt pasagiile care se exprimă cu voce scăzută, evoluând însă într-o zonă dinamică ce se întinde de la **pianissimo** la **mezzoforte** în zeci de nuanţe expresive. Toate pasajele **piano,** dezvăluie o adevărată gamă de culori, într-un continuu elan de amplificare şi scădere. Acestea palpită de viaţă şi pretind o vivacitate emoţională corespunzătoare. A produce în aceste sonate un **piano** tern ar însemna să turnăm cenuşă într-un izvor sclipitor. **Forte** şi **fortisssimo** sunt la Beethoven mai ales scurte izbucniri, fulgere de mânie, accente dramatice repede stăpânite şi, de cele mai multe ori, dezlănţuiri finale încheind patetic discursul sonor.

***Sonata op.81 a în Mi bemol major***, scrisă în anii 1809-1810, numită de obicei "*Les adieux*" ni se pare dăltuită de o mână şi un ochi cărora nimic din tainele transfigurării artistice nu le mai suscită probleme, cărora subiectele: *despărţire, părăsire* şi *revenire* le sunt experienţe într-atât de cunoscute în toată complexitatea şi toate amănuntele, încât pot să întruchipeze artistic prototipurile lor unice, valabile pentru toate timpurile. Curăţate de orice zgură pasională, aceste trei aspecte ale simţirii umane sunt exprimate de Beethoven de la înălţimea perfecţiunii artistice, obligând interpretul să depăşească aspectul subiectiv al simţirii, ridicându-se la intonaţii prototipice, etern omeneşti. Exteriorizarea extremelor simţirii se aseamănă adeseori, durerea exprimată viril putând fi tot atât de adâncă la fel ca şi aspectul interiorizat al bucuriei.

După W.von Lenz, ultimele cinci *Sonate pentru pian*, op.101, 106, 109, 110 şi 111, ţin de o a treia manieră de exprimare artistică a lui Beethoven, manieră în care întâlnim "incomparabile frumuseţi alături de lucruri bizare, de intenţii obscure, poate

[91] Epitalam = poem compus cu prilejul nunţii cuiva.
[92] W.v.Lenz, ib., vol.1, pag.281.

inexplicabile"[93]; semne - după dânsul - ale unei deficienţe de control artistic, datorită surzeniei complete. Schematismul compartimentării creaţiei beethoveniene în trei maniere distincte a fost combătut între timp de muzicologii adepţi ai teoriei evoluţiei continue în limbajul artistic beethovenian. Înclinăm să vedem totuşi în aceste ultime cinci Sonate, scrise între anii 1816-1822, ridicarea inspiraţiei beethoveniene la o treaptă încă superioară celei precedente, autorul eliberându-se conştient de orice oprelişti exterioare, cum scrie dânsul arhiducelui Rudolf în anul 1823: "... dând frâu liber necesităţii esenţiale a omului cu simţiri nobile de a înfăţişa exclusiv aceea ce doreşte şi simte."[94]

Intuim în aceşti ultimi ani ai vieţii sale o imperioasă nevoie sufletească de a exprima prin artă numai sentimente majore, sublime, valabile pentru toţi oamenii. La acele înălţimi domnesc alte legi ale frumosului, ordinii şi vocabularului. Beethoven se supune inspiraţiilor sufletului său, făcând să răsune armonii care fac inutile canoanele prestabilite; revărsarea inspiraţiei îşi făureşte suporturile formale din însăşi energia creatoare. Azi, la 150 de ani după moartea lui, nu mai etichetăm drept "lucruri bizare" sau "intenţii obscure" scânteierile geniale neprevăzute din ultimele sale sonate, înţelegem intuitiv necesitatea lor organică, în libera revărsare a acestor convorbiri spiritual-emotive ale lui Beethoven cu sine însuşi. Însă pentru a recrea prin interpretare întreaga lume de simţiri şi gândiri ale ultimelor cinci sonate beethoveniene, nu e suficientă doar înţelegere intuitivă, muzicalitate şi sensibilitate obişnuită. Aici avem nevoie de o îndrăzneală imaginativă, de o informaţie profesională şi general-artistică precum şi de o experienţă sufletească cu adevărat excepţionale.

Ultimele cinci sonate au fost scrise de Beethoven într-una din epocile cele mai tulburi ale vieţii sale, în anii când i s-a impus supravegherea şi grija educaţiei nepotului său, sarcină care a adus cu sine cele mai enervante şi dezgustătoare ciocniri cu acesta şi mama sa, ani de preocupări de cea mai degradantă domesticitate, în mijlocul unei situaţii financiare dezastruoase şi o stare fizică proastă: reumatism, icter etc. Este deci justificată psihologiceşte setea sa imperioasă de a găsi noi forţe sufleteşti în înălţarea spre zone extrem opuse tablourilor deprimante ale realităţii imediate: purificare în valurile marilor trăiri sufleteşti.

Cu ***Sonata op.101 în La major***, compusă în 1816, intrăm în această sferă de trăiri sublimate ale emoţiilor, când acestea se conturează prototipic: oglindiri ale simţirii universale. Fiecare din cele patru părţi ale acestei sonate reprezintă în esenţă o latură distinctă a posibilităţilor de comunicare artistic-umane. Compozitorul simte nevoia să completeze indicaţiile interpretative obişnuite în limba italiană, cu adăugiri mai

---

[93] W.v.Lenz, ib., vol.2, pag.2.
[94] W.v.Lenz, ib.

clarificatoare în germană.

Partea I, *Allegretto ma non troppo*, cu adaosul german tradus prin "destul de viu şi cu cea mai lăuntrică simţire" sugerează starea sufletească de identificare cu tot ce este frumuseţe, armonie, taină şi iubire în creaţiune.

Partea II, *Vivace alla Marcia* (viu, în manieră de marş) redă concentrarea energiilor în constrângerea liber consimţită a ritmului generator de eforturi morale.

Partea III, *Adagio ma non troppo, con affetto* (rar şi afectuos) este o meditaţie în ceasuri de singurătate.

Partea IV, *Allegro* (repede, dar fără exagerare şi cu hotărâre) ilustrează cu risipă de voie bună angajarea tuturor puterilor fizice şi psihice în procesul muncii artistice.

Întreaga Sonată, scrisă în tonalităţi luminoase: La major, Fa major, cu o pasageră umbrire în la minor, scânteiază ca o nestemată cizelată de Cellini, e săltată la o palmă peste pământ, se întrupează din fantezie şi vitalitate şi te răpeşte cu sine pe tărâmuri unde ceţurile au fost definitiv învinse. Cu toate că apare mult prea rar pe afişe considerăm că este totuşi o împărtăşire artistică ce va trebui să devină unul din bunurile spirituale râvnite de toţi oamenii, pentru fiorul de împlinire pe care îl iradiază.

Mult mai explicabil este fenomenul că nu ne întâlnim în practica concertistică aproape niciodată cu ***Marea Sonata pentru Hammerklavier, op.106 în Sib major***. Această uriaşă operă în elaborarea căreia Beethoven nu şi-a pus desigur nici pentru un moment problema realizării ei la instrumentul pentru care scria, prezintă dificultăţi atât de complexe pentru interpret şi auditor, încât a fost dintotdeauna ocolită cu un soi de spaimă respectuoasă. Proporţiile ei, factura intelectualistică a ideilor, stăruirea în polifonism, respiraţia nesfârşită, problematica posibilităţilor de realizare tehnică, sunt tot atâtea piscuri înzăpezite spre învingerea cărora nu se încumetă orişicine. A fost creată în anul 1818 şi Beethoven scrie relativ la ea lui Ferdinand Ries, în 16 aprilie 1819 următoarele: "am compus această sonată în împrejurări penibile, este crud să scriu pentru o bucată de pâine."[95]

Citind-o, căutând să pătrunzi sub notaţie, vei avea frecvent sentimentul că elaborarea ei s-a făcut în etape şi cu întreruperi, că a fost reluată în dispoziţii diferite şi că imboldul de creaţie a cedat uneori problemelor de măiestrie formală. Sunt indicii că Beethoven însuşi a avut dubii în privinţa organicităţii acestei opere. În altă scrisoare către Ries, din care reiese că *Sonata op.106* era menită Londrei, Beethoven scrie: "Dacă sonata nu pare convenabilă pentru Londra, o să trimit alta, sau s-ar putea începe finalul cu Fuga, lăsând la o parte Largo-ul, sau intervertind succesiunea părţilor în modul următor:

[95] după Programele de sală ale recitalurilor lui A.Cortot, întocmite şi comentate de Laurent Ceillier.

Allegro, Adagio şi ca parte a treia Scherzo-Largo-Allegro risoluto. Decide cum îţi pare mai bine..."

Beethoven vorbind cu atâta degajare de o operă a sa? Propunând din proprie iniţiativă să fie înlocuită cu alta sau restructurată în întregime? Lăsând în voia tânărului său elev să decidă de soarta ei, făcând concesii anticipate gustului public? Caz unic şi simptomatic, când ne reamintim cu ce înverşunare a luptat Beethoven împotriva schimbărilor ce i s-au cerut pentru *Fidelio* şi *Simfonia a IX-a*.

Şi totuşi, monumentala idee principală şi tema nostalgică în Sol major din partea întâi, *Adagio*-ul, acea nesfârşită alunecare într-o dezolare tot mai aproape de nefiinţă, acel *Largo* fantomatic, numai viziuni şi înfiorări, ţesătura nesfârşită, complexă a *Fugii*, dispreţuind posibilităţile de realizare instrumentală şi de atenţie susţinută a auditorului - cine le putea intona decât Beethoven, întemniţat în turnul străluminat al surzeniei sale? Lui W.von Lenz *Scherzo*-ul îi sugerează *Noaptea Walpurgiei* din *Faust*: "O cursă prin iad şi cer. Adagio-ul este o imensă lamentaţie stăruind pe ruinele tuturor fericirilor; întreaga sonată fiind cotropitoare, sublimă şi exasperant de dificilă".[96]

Cum vom putea să uităm că în acelaşi an, 1819, Beethoven scrisese în jurnalul său intim cuvintele: *Miser et pauper sum*... şi cum am putea să ne adâncim în Sonata op.106 fără voinţa beethoveniană de a o smulge din acest destin? Interpretarea sonatei va releva însuşirile caracteristice: monumentalitatea, profunzimea şi eroismul.

Nu putem trece cu vederea că *Sonatele op.109*, *110* şi *111* au fost scrise concomitent cu *Missa solemnis*, în răstimpul dintre vara lui 1819 şi 13 ianuarie 1820 după Th.von Frimmol, iar după L.Nohl între anii 1819 şi 1822. Amândoi autorii pun apariţia acestor opere în legătura cu nevoia de destindere şi în acelaşi timp de câştig material a autorului. Pentru noi rămâne foarte interesanta problemă de a urmări în aceste ultime trei sonate smulgerea repetată a lui Beethoven din atmosfera încărcată de exaltare religioasă a misei şi aspectele întoarcerii spre imaginile surâzânde şi înlăcrimate ale vieţii intim-umane.

De la întâia privire de ansamblu vom constata nu numai caracterul improvizator, cu totul individual în organizarea formei sonată, ci mai ales nota dominant duioasă şi visătoare din toate trei sonatele. De la superioritatea morală la care s-a ridicat, Beethoven priveşte cu o îngăduitoare şi surâzătoare melancolie înapoi la peisajul frământat al trăirilor sale pasionale trecute. Doar în *Sonata op.111* vom întâlni, precedat de acel *Maestoso* tragic, îndătinatul *Allegro* în partea întâi; în *Sonatele op.109* şi *110* părţile introductive sunt lente, gingaşe şi sensibile până la lacrimi, acompaniate mereu de

[96] W.v.Lenz, ib., vol.2, pag.17-18.

cuvântul de ordine "*espressivo*", "*molto espressivo*"... La fel ca în *Simfonia a IX-a*, părțile secunde în *Sonatele op.109* şi *110* sunt repezi, dar de un caracter fugar, nervos, un fel de trezire pentru un moment la realitatea prozaică, repede înlăturată de o nouă cufundare în starea de melancolică împăcare a părților ultime din toate trei sonatele.

În partea primă a ***Sonatei op.109 în Mi***, Beethoven pare că ia un uşor reînnoit contact cu diversele emoții lirice părăsite un timp:

- *visarea legănată:*

- *suspinul amar:*

- *viziunile fanteziei:*

Partea a doua e dominată de un neastâmpăr activ şi vesel, ambele găsindu-şi culminarea şi împlinirea în partea a treia, acea minunată temă cu variațiuni "*Andante molto cantabile ed espressivo*" în care bucuria intonațiilor pur muzicale, eliberate de orice imbold exterior îşi desfăşoară energiile melodic-ritmico-armonice, fermecându-ne cu

caleidoscopul succesiunilor de diferite înfăţişări, indiferente la tempo şi posibilitatea de realizare. Către încheiere întâlnim din nou şiragurile de *triluri* atât de frecvente în ultimele sonate (op.53, 81 a, 101, 106, 109, 111), palpitaţie continuă a emoţiei reţinute. Sonata op.109 cere interpretului un maximum de fantezie, elan şi măiestrie împlinită, este în ea ceva din taina zâmbetului Giocondei.

Cu totul alta este paleta sonoră a ***Sonatei op.110 în La bemol***: culorile sale sunt saturate şi patetice. În ea îşi mărturiseşte simţirea o inimă nobilă, reacţionând cu generozitate la toate chemările lumii înconjurătoare, contemplativă în partea primă, vibrând de energie în partea a doua, compasionantă până la lacrimi în acel inegalabil *Adagio ma non troppo* în la bemol minor, atmosferă din care Fuga finală nu intenţionează să ne desprindă ci doar să-i adauge un epilog, rezumat consolator intonat de un înţelept.

***Sonata op.111 în do minor*** n-are decât două părţi, acel furtunos început căruia mai îndreptăţit decât *Sonatei op.57*, Beethoven îi conferă atributul de "pasionat" în indicaţia programatică *Allegro con brio ed appassionato* urmat de acea *Arietă* cu variaţiuni *Adagio molto semplice e cantabile* tot atât de inimitabilă în prelungitul ei extaz sonor ca şi priveliştea mării infinite.

Socotim suficiente aceste sumare traduceri verbale ale emoţiei imaginative ce ne trezeşte opera pianistică beethoveniană, pentru demonstrarea unei sensibilităţi interpretative care se alimentează din mesajul textului conjugat cu datele biografice, psihologice şi social-istorice referitoare la creator. Pe cât posibil am încercat a nu părăsi terenul emoţiilor universal umane, unica realitate proprie a fi transfigurată artistic prin muzică. Toate celelalte imagini poetice adăugate sunt podoabe mai mult sau mai puţin exterioare, căutând doar să plasticizeze intuiţiile interpretative.

"Beethoven a fost un mare artist pentru că a fost un mare OM" spune R. Specht, şi într-adevăr, studiindu-i opera, aceasta este impresia copleşitoare pe care o trăim în prezenţa creaţiei sale, obligându-ne la un continuu efort spiritual şi etic.

# Romantismul muzical

Această epocă stilistică debutează prin descoperirea valorilor artistice create de geniul colectiv al popoarelor şi nevoia subiectivării expresiei artistice: Schubert şi Weber vor înveşmânta simţirea lor expansivă în inflexiunile specifice cântecului poporal, Mendelssohn va cultiva muzica corală de factură popular-germană şi va ilustra sonor fabulaţii şi peisagii, Chopin va cânta istoria şi dansurile Poloniei natale cât şi zbuciumul pasiunilor inimii, Berlioz şi Schumann, Grieg şi Mussorgski vor transpune în sunete toată fantezia creaţiei poetice naţionale, Liszt va portretiza sonor înfăţişările plaiurilor lumii şi viziunile sufletului propriu... fiecare dintre ei prezentând într-o manieră distinctă aportul lor etnic-artistic la evoluţia noului limbaj muzical, chemat - cum spune Schumann - "să povestească despre bucuriile şi suferinţele timpului prezent şi să urmărească cu totul altceva decât numai sonorităţi plăcute şi o senzaţie agreabilă".[97]

Cu **Franz Schubert** apare, pentru întâia oară în istoria muzicii culte, tipul reprezentativ pentru un centru cultural-artistic strict limitat geograficeşte şi cu un profil bine individualizat. Dacă Beethoven a creat oarecum în contrazicere cu ambianţa spiritual-temperamentală a Vienei începutului de secol XIX, Schubert este produsul eclatant al acestei metropole de răscruce a apusului cu răsăritul, al populaţiei sale de compoziţie etnică eterogenă, sensibilă la toate impulsurile frumosului artistic, avidă de toate senzaţiile raţiunii şi ale simţurilor.

Impresionabilă la farmecul muzicii, mai mult decât la orice alt impuls artistic, Viena preromantică , a interioarelor *Biedermayer* şi stilului vestimentar *empire*, se exprimă prin cântec cu firescul vorbirii: de la cel mai pretenţios limbaj al muzicii de cameră beethoveniene, de la opera italiană şi *Singspiel*-ul german până la multiplele forme muzicale popular-austriece: lied, cor, serenadă, *Hausmusik*, muzică ocazională de bal, promenadă, grădină de vară, concert popular sau taraf de cârciumioare săteşti.

Fiu de învăţător la o şcoală din suburbiile Vienei, dar introdus în toate straturile sociale dăruite cultului muzicii, Schubert sintetizează cuceririle muzicale culte ale vremii şi intonaţiile caracteristice ale cântecului poporal, cristalizate într-un aliaj sonor spiritual-emotiv de o singularizare inimitabilă. Muzica lui este duioşie şi bonomie, adâncime şi naivitate, măiestrie şi simplitate. Legat cu mii de fire de vocabularul muzical al clasicilor vienezi, sensibilitatea lui reacţionează creator totuşi mai ales în faţa idilei şi a proceselor

[97] Richard Münnich, *Aus R. Schmanns Briefen und Schriften*, Ed. Kiepenhauer, Weimar, 1959.

sufleteşti individualiste. Îi este dată însă în acelaşi timp şi intuirea tulburătoare a marilor probleme etern umane. El nu are suflul eroic al construcţiilor monumentale, nu posedă un grai muzical capabil să impresioneze; dar nu există o palpitaţie a sufletului omenesc la care simpatia sa intimă să nu răspundă cu o inspiraţie muzicală de o intuiţie psihologică inimitabilă.

Pentru declanşarea acestei reacţiuni muzicale, Schubert are nevoie de şocul emoţional al verbului transfigurat artistic, printr-un proces aproape automat de metamorfoză sufletească; prin receptivitatea sa, fiorul poeziei se transformă în tablou sonor de o mai sporită expresivitate artistică. "În existenţa exterioară obscură a acestui muzicant, şuvoiul muzicii, în care pasiunea, melancolia şi bucuria simţurilor se împletesc atât de singular, trebuie să fi izvorât fără oprire, involuntar şi aproape subconştient. Compozitorul nu posedă un clavir, dar zilnic - vara de la ora 7 şi iarna de la ora 9 până la amiază - şade la masa de scris şi compune un lied după celălalt. Încă aproape un copilandru, la vârsta de 18 ani, el dăruieşte lumii în 2 ani binecuvântaţi, nu mai puţin de 250 lieduri..."[98] astfel încât până la 31 de ani, numărul liedurilor sale atinge cifra de 650. Şi alături de acestea se aglomerează Simfoniile, Misele, Corurile, muzica dramatică, de cameră, Sonatele pentru pian şi puzderia de lucrări scurte a căror formă este, în parte, creaţia sa.

Întru înţelegerea muzicii lui Schubert, afară de apartenenţa sa organică la spiritualitatea vremii şi ambianţei, ne mai poate ghida şi vecinătatea în timp a muzicii şi personalităţii lui Beethoven, ideal uman şi stil muzical către care el a năzuit cu toate puterile sufleteşti în *Simfonii*, *Cvartete* şi *Sonate*, fără a reuşi totuşi să insufle ideilor muzicale de bază, necesare declanşării energiilor formelor dezvoltate, facultăţile inerente de evoluţie organică: inventivitatea sa melodic-ritmică tinzând şi aici spre respiraţia scurtă, şi caracterul sintetic al formei de lied.

Dificultatea de interpretare a mesajului schubertian stă în reliefarea compasionantă a stărilor afective fără a părăsi un moment pulsaţia ritmică sobru stăpânită, *lied*-ul stând la polul opus atât al ariei de operă cât şi al procedeelor de construcţie desfăşurată. Caracteristica liedurilor este intimitatea şi condensarea mărturisirii; a le expune declamator, în stil rubato, înseamnă a le teatraliza răpindu-le tot farmecul. Şi nu atât în formele reprezentative ale clasicilor va găsi pianistul-interpret pe adevăratul Schubert, ci în *Impromptu*-uri, în *Momente muzicale*, în *Valsurile* atât de inspirate, imagini exprimând numai şi numai elemente de simţire şi care par a fi renunţat, din pudoare, la textul explicativ.

---

[98] Fred Hamel, M. Hürlimann, op. cit.

Pentru pianistul interpret, romantismul muzical se exprimă mai cu strălucire prin Felix Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann, Frédéric Chopin şi Franz Liszt. Au răsărit toţi patru simultan din sânul epocii, cum izbucnesc mlădiţele dintr-o tulpină: în 1809 Mendelssohn, în 1810 Schumann şi Chopin, în 1811 Liszt. Crainici entuziaşti ai libertăţii simţirii în expresie şi formă, aduc totuşi fiecare în parte o zestre artistică atât de individualizată în patrimoniul muzicii romantice încât îi definesc oarecum domeniile de exprimare. Trei dintre ei împart destinul celor mistuiţi prematur de arderi interne copleşitoare, doar Liszt a ajuns la vârsta de 75 de ani, realizând prosternarea mulţimilor înaintea scânteierii geniului uman.

**Felix Mendelssohn-Bartholdy** reprezintă în creaţia muzicală romantică măiestria mânuirii tuturor formelor de expresie ale înaintaşilor, puse în serviciul unei inspiraţii melodice primare de o cantabilitate nobilă şi firească, unei perfecte cunoştinţe compoziţionale şi a unei simţiri sincere şi echilibrate. Compozitor, pianist, dirijor, organist, profesor, animator, om de cultură superioară devotat integral serviciului muzicii, este situat firesc în prim planul vieţii muzicale germane a anilor 1830-1850, prezenţa sa făcându-se simţită creator şi inspirator.

Pianistului contemporan Mendelssohn îi oferă în primul rând modelele noi ale genului denumit ulterior *piesă de caracter*, lucrare de durată limitată, unitematică, abdicând de la schematismul formei sonată, izvorâtă dintr-o ţâşnire melodică sau un impuls ritmic şi ţesută organic într-o unică largă respiraţie. Piesa de caracter mendelssohniană este caracterizată prin o ţinută impecabilă, o inspiraţie avântată şi neproblematică, sonorităţi strălucitoare şi o scriitură tehnică filigranată ca şiragurile de perle. Nu este just să fie date uitării nici *Variations sérieuses* op.54, nici *Capriccio* în fa diez op.5, nici *Rondo capriccioso* op.14, nici *Cântecele fără cuvinte*, *Concertele în sol minor* şi *re minor* şi *Fugile* sale.

Iată şi părerea unuia dintre cei mai pretenţioşi muzicieni şi pianişti, Hans von Bülow, care s-a bucurat incidental de instrucţia compozitorului, despre folosul studiului operei pianistice a maestrului său: "Exerciţiul operei pianistice a lui Mendelssohn se dovedeşte a fi cu atât mai valoros pentru rafinarea extremă a nuanţelor de intonare şi tempo, cu cât mai riguros vor fi observate limitele purităţii desenului, şi deşi cu greu va apărea vreodată un pianist capabil să realizeze din hipercunoscutul *Cântec de primăvară* o atare piesă de muzeu plină de graţie, dezinvoltură şi rafinament artistic precum se contura ea în interpretarea maestrului, totuşi acest studiu va avea întotdeauna drept rezultat o sporită muzicalitate în practica muzicală... Cine vrea să cânte just pe Mendelssohn, să abordeze mai întâi un Mozart. Să renunţe total la "*sentimentalizarea*" exprimării spre care l-ar putea ademeni anumite melisme des repetate, care îi sunt proprii.

Detalii de asemenea natură să fie cântate simplu, în măsură (cu ton frumos şi egal, fireşte) şi se va vedea cu cât mai nobil şi fin vor suna decât într-un rubato pasional-excitat. Maestrul cerea înainte de toate o severă respectare a mişcării. Interzicea categoric orice *ritardando* neindicat, cerea o reducere la maximum a ezitărilor admise. Avea oroare de arpegierile voluntare. Admitea pedalul numai pentru obținerea anumitor intenții sonore; cu ce prudență rafinată trebuia realizat acest efect, o demonstrează pretutindeni notația în text a semnelor respective. În sfârşit, mai protesta împotriva acelei nelinişti nervoase, împotriva accelerării tempo-ului lucrărilor sale de către interpreți care cred a preîntâmpina astfel reproşurile unei concepții sentimentale."[99]

În **Robert Schumann**, omul şi muzicianul, se întruchipează caracteristic şi cuprinzător idealul romantismului german, precum cel francez în Hector Berlioz şi cel slav în Frédéric Chopin "Aici, stăm pentru întâia dată față în față cu un artist căruia excitabilitatea spirituală şi sentimentală a romantismului i-a pătruns atât arta cât şi întreaga ființă. Abia acest lucru ne lămureşte noul tip reprezentat de Schumann, artistul reflexiunilor estetico-literare. Făcând legătura cu Karl M.von Weber, el duce la capăt în mod cuprinzător încercarea de a pune în relație faptul muzical cu curentele generale spirituale ale timpului, cu filozofia, literatura şi artele plastice, cu activitatea şi înrâurirea literară a lui Jean Paul şi cea picturală a lui Ludwig Richter..."[100]

Chiar mai mult decât atât, în egală măsură cu problemele de artă, muzicianul şi omul de cultură care este Schumann, e preocupat şi interesat de fenomenele social-politice ale vremii sale. El însuşi mărturiseşte aceasta în scrisoarea din 1838 adresată soției sale, scrisoare pe care am amintit-o mai înainte, unde afirmă că reacționează la tot ce se petrece în lume: politică, literatură, oameni şi că toate acestea îşi caută expresie în muzica sa. Setea de a-şi exprima prea-plinul sufletesc se îmbină cu interesul pasionat față de realitatea înconjurătoare şi aceasta nu numai de la distanța observatorului, ci situându-se în toate problemele, convins şi bătăios, pe pozițiile cele mai radical progresiste. Sensibilitatea complex artistică, intim poetică, a muzicianului şi literatului se învecinează cu cetățeanul conştient şi răspunzător pentru ridicarea gradului de cultură a publicului.

Dacă vrem să pătrundem în miezul operei nu putem face abstracție de nici una din fațetele personalității sale, nu putem ignora problemele cultural-sociale ale epocii care l-a format. Anii de tinerețe şi primă maturitate ai lui Schumann de la 1835 la 1850, coincid cu cele mai furtunoase aspecte politice şi culturale ale secolului XIX: atât muzica sa cât şi aceea a unor Liszt, Wagner şi Berlioz poartă pecetea adânc întipărită a frământărilor timpului.

---

[99] Marie von Bülow, *Hans von Bülow. Briefe und Schriften*, Ed.Breitkopf Hartel, Leipzig, 1896.
[100] Fred Hamel, ib.

Aspectul fundamental al muzicii schumanniene este viața ce pulsează într-însa şi care izbucneşte nemijlocit dintr-o simțire fremătândă, entuziastă, generoasă şi adânc omenească. Ideile sale muzicale se pot denumi cu toată îndreptățirea *scântei geniale*, căci sunt încărcate până la explozie de inspirație, imaginație, sugestibilitate şi comunicabilitate, fără putință de răstălmăcire. Aceste scântei - şi termenul nu este ales la întâmplare - adică lumina bruscă şi trecătoare - caracterizează felul de exprimare al lui Schumann. Ideile sale muzicale, minunat inspirate melodic şi ritmic, de o plasticitate şi emotivitate fascinantă, se desfăşoară brusc cu maximă expresivitate şi substanțialitate, desenând o înaltă traiectorie repede înlocuită de alta cu totul diferit colorată, aceasta la rândul ei cedând locul alteia şi alteia, adevărat foc de tensiune pasională, cu mijloace atât de umane şi fericit alese, încât muzica aceasta se face înțeleasă fulgerător, cu o singură condiție: să găsească ecou pe măsura puterii sale de entuziasmare.

Formulat melodic, armonic şi ritmic cu o atare forță de insinuare, mesajul său liric pretinde de la interpret doar să-i insufle viață, o *viață autentică*: avânt, energie, pasiune, candoare, capricii, îndurerare, revoltă sau resemnare şi mai ales imaginație. Exceptând creația lui Liszt, nici o muzică nu permite interpretului o tălmăcire mai individualistă, cu condiția să fie declamată, aş zice dramatizată, de la un capăt la celălalt. Problema este facilitată pentru pianist mai ales în lucrările sale ciclice, grupate în jurul unei tematici distincte: *Kinderszenen, Faschingsschwank aus Wien, Papillons, Carnaval, Davidsbündlertänze, Fantasiestücke*, etc., în care poetul şi mimul tăinuiți în muzicianul Schumann schițează portrete şi aspecte sufleteşti de o palpabilă concretizare.

Să ascultăm însă ce ne spune despre opera sa şi experiențele sale ca muzician şi critic muzical, însuşi R. Schumann în următoarele scurte citate selectate din scrisorile sale către Clara, către Reinecke, Dorn sau Brendel: "Cu cât înaintez în vârstă, cu atât mai mult văd că pianul se exprimă - mai cu deosebire, mai conform specificului firii sale - prin trei însuşiri: abundența vocilor şi schimbul armoniilor (Beethoven, Schubert), pedalizarea (Field) şi volubilitatea (Czerny şi Herz). În lotul întâi, interpreții "en gros", în al doilea, fanteziştii, în al treilea, "mânuitorii de perle". Compozitori interpreți, multilateral formați, ca Hummel, Moscheles şi pe urmă Chopin, uzează de toate trei mijloacele şi pentru aceasta sunt cei mai iubiți de către interpreți." [101] Despre mijloacele pianistice ale lui Liszt: "Această artă a interpretării, atât de clar diferită de preocuparea de amănunt a virtuozului, diversitatea tuşeului pe care această artă o pretinde, întrebuințarea eficientă a pedalului, întrețeserea desluşită a vocilor izolate, cuprinderea într-un tot a maselor sonore, pe scurt, cunoaşterea mijloacelor şi a multelor taine pe care pianul le mai ascunde, pot fi

---

[101] E.Münnich, ib.

doar apanajul unui maestru şi geniu al interpretării."[102]

Iată şi cerinţe pentru artistul modern: "Fantezie, simiţire şi spirit... acea cântare împreună internă, vie, acea compasiune devenind activă, acea facultate a imediatei asimilări şi reproduceri..."[103] Despre *Carnaval*: "Lucrarea se datorează ocazionalului: în majoritate, cu excepţia a trei sau patru bucăţi, este clădit pe notele ASCH... titlurile bucăţilor le-am adăugat ulterior. Nu trăieşte şi vorbeşte muzica prin sine însăşi? Titlurile nu au nicidecum vreo valoare artistică."[104] Către viitoarea interpretă: "Ce vor să exprime dansurile din *Davidsbündlertänze*, va descoperi Clara mea căreia îi sunt închinate mai mult decât orice altceva ce am compus: sunt evocarea unei serate prenupţiale (Polterabend) şi poţi să-ţi imaginezi începutul şi sfârşitul. Dacă vreodată am fost fericit în faţa pianului, aceasta s-a întâmplat în timpul când le compuneam. Sunt cu totul altfel decât Carnavalul, raportându-se la acesta ca fizionomiile la măşti."[105]

Către criticul muzical şi compozitorul K.Reinecke: "... primele bucăţi din *Jugendalbum* şi *Kinderszenen* le-am scris de aniversarea naşterii primului nostru copil, cărora apoi s-au adăugat altele. Părea că începeam compoziţia de la capăt. Veţi recunoaşte pe ici pe colo şi vechiul umor. Ele se deosebesc cu totul de *Scenetele pentru copii*. Acestea sunt priviri retrospective ale unui adult şi se adresează celor mărişori, pe când *Albumul pentru tineret* conţine presimţiri, iluzionări, stări viitoare pentru cei mai mici."[106]

Despre *melodie*: "... acum îi consacru multă atenţie, şi aici poţi profita mult prin sârguinţă şi observaţie. Fireşte, înţeleg prin melodie altceva decât acea italiană, care îmi pare într-adevăr un cânt de pasăre, adică agreabil auzului, însă lipsit de conţinut şi idei..."[107]

Către H. Dorn, despre inspiraţia titlurilor pieselor de către impulsurile exterioare: "Desigur se găseşte în muzica mea câte ceva din zbuciumul ce l-am suferit pentru Clara şi le veţi fi înţeles desigur just. *Concertul, Sonata op.11 fa# minor*, *Davidsbündlertänze, Kreisleriana* şi *Noveletele* sunt inspirate aproape exclusiv de dânsa. Dar ceva mai stângaci şi neghiob decât ce scrie Rellstab despre *Scenetele* mele, mai rar mi-a fost dat să aud. Pe semne că dânsul e de părere că-mi fac rost de un copil care ţipă, căutând apoi sunete care imită aceasta. Titlurile le-am pus fireşte ulterior şi ele nu sunt altceva decât indicaţii mai subtile pentru interpretare şi concepţie."[108]

Referitor la formele mici în creaţie: "Există creatori muzicali care ştiu exprima în

---

[102] M. von Bülow, op. cit.
[103] M. von Bülow, op. cit.
[104] M. von Bülow, op. cit.
[105] E.Münnich, ib.
[106] F. Hamel, ib.
[107] F. Hamel, ib.
[108] E.Münnich, ib.

minute acele stări pentru care alţii au nevoie de ceasuri. Pentru reproducerea şi savurarea a atare compoziţii spiritual-concentrate, sunt necesare, bineînţeles, facultăţi superioare de interpretare şi înţelegere, precum şi alegerea momentului şi dispoziţiei potrivite."[109]

Către Brendel, despre personalitatea sa artistică: "Da, simt că-mi este dat cu preferinţă de a povesti muzical despre durerile şi bucuriile care agită vremurile noastre. Şi dacă Dv.accentuaţi public faptul, cât de mult este înrădăcinată muzica mea în prezent şi că ea urmăreşte cu totul altceva decât numai sonorităţi alese şi o distracţie agreabilă, aceasta mă bucură şi mă îmboldeşte spre năzuinţi tot mai elevate."[110]

*

* *

Desigur nu cu mai scăzută pasiune decât Schumann, a urmărit muzicianul-poet al Poloniei, **Frédéric Chopin**, zbuciumul ideilor şi idealurilor politice şi artistice ale vremii sale; ci un sentiment major, mai presus de toate celelalte, i-a stăpânit aproape exclusiv fiinţa şi viaţa: iubirea înflăcărată pentru familie, neam şi patrie. A petrecut mai mult de jumătate din scurta sa viaţă în Franţa şi a fost înconjurat cu prietenie şi admiraţie de elita spirituală şi artistică a Parisului... totuşi a tânjit neîntrerupt după ţara sa natală şi nu şi-a deschis inima decât prietenilor din copilărie. Fiinţa sa muzicală a fost mereu în serviciul acestui cult, ridicând dansurile polone la rangul de mare artă, strecurând în *Nocturnele*, *Preludiile*, *Impromptu*-urile şi *Scherzo*-urile sale toată gama sensibilităţii sufletului slav. *Valsurile* şi *Mazurcile* sale râd cu un ochi şi plâng cu celălalt, în *Polonezele* sale palpită eleganţa şi orgoliul naţional, *Sonatele* sale sunt tablouri măreţe sugerând strălucirea şi dezastrul istoriei polone, în *Concertele* sale se împletesc ritmurile săltăreţe ale balurilor varşoviene cu nostalgia primei iubiri înflăcărate, în *Baladele* sale reînvie accentele patetice din poezia lui Mickievicz.

Sunt lucruri arhicunoscute, toate acestea. Dar este nevoie să fie mereu prezente în fantezia imaginativă a interpretului, pentru a intui just suflul autentic al muzicii chopiniene, căreia în cursul unui secol de la dispariţia autorului i s-au înlocuit trăsăturile caracteristice printr-o alură generală sentimental-cosmopolită şi un sunet exagerat de diafan.

Omul Fr.Chopin a fost extrema opusă a sentimentalului: un pasionat până în vârful degetelor, rând pe rând exaltat şi duios, ironic şi sarcastic, dar mereu de o extremă pudoare şi stăpânire de sine. În calitate de creator, el şi-a destăinuit tumultul sufletesc cu pasiunea cea mai clocotitoare dar şi cu scrupulul maxim de a se exprima tipic şi suprem artistic ca formă, intonaţie, proporţii şi măiestrie a vocabularului. După prima izbucnire a

[109] E.Münnich, ib.
[110] E.Münnich, ib.

ideii muzicale - ne istoriseşte George Sand - se epuiza în munca de perfecţionare artistică, sculptând cu înverşunare în materia fluidă, până când aceasta îmbrăca forma definitivă, revelatoare.

Este unicul drum pe care interpretul poate să-l urmeze pe compozitor, sesizând intuitiv, inspirat, subiectul ce se cere dezvoltat şi apoi lucrând neobosit, treaz şi conştient, întru reliefarea tot mai plastică şi complexă a acestui subiect, subiectul izvorât din inima lui Chopin şi şlefuit de pasiunea lui pentru perfecţiune. Instinctul muzical nativ, necizelat, nu corespunde nici pe departe acestor cerinţe. *Nu e suficient să te emoţionezi în faţa muzicii chopiniene. Ai nevoie de impulsurile unei culturi a sufletului şi minţii care să-ţi fi rafinat toate gândurile şi simţurile pentru a cântări just inflexiunile acestui grai unic, împletit din purităţile simţirii, scânteierile complexe ale spiritului şi farmecului suveran al materializării sonore* (s.r.).

Carol Mikuli, fiindu-i elev, vorbeşte despre sunetul amplu al maestrului său, în interpretarea părţilor cantabile din operele sale; Moscheles califică tuşeul său în *piano* drept o adiere silfică: ambele colorări expresive ale discursului muzical, la fel ca şi mlădierile şi capriciile ritmice, îl caracterizează pe Chopin, denotând oscilarea familiară temperamentului slav între extremele simţirii. Ritmica sa se vădeşte adânc impregnată de elemente tipice ale folclorului polonez unde adeseori întâlnim *recitativul*, ecou tributar impulsurilor baladeşti din poezia populară.

În ce priveşte atât de personala ornamentică chopiniană, acele triluri perlate, lunecări de game, acele broderii filigrane şi dantelării care mângâie auzul, şi care sunt atât de dificil de realizat, ne pare că sunt izvorâte din nevoia lui sufletească de a arunca o punte aeriană, un sensibil *glissando*, între două tonuri prea distanţate unul de altul, sau, mai ales în mişcările lente, când sunetul pianului îşi descoperă scurta respiraţie, producând pentru un auz foarte fin senzaţia unui *hiatus*, o rupere a liniei melodice, neajuns pe care Chopin îl compensează prin susururi perlate şi mângâieri delicate:

Concert nr. 1 în mi minor p. a II-a



alteori în înlănțuirea sunetelor temei, creează variațiuni melodice intercalând întârzieri şi amânări răsfățate:

Concert nr. 1 în mi minor p. a II-a

58 Larghetto

legatissimo leggierissimo cresc.

senza rigore

Acelaşi procedeu se întâlneşte şi în parta a II-a a *Concertului nr. 2 în fa minor*. Iată tema:

Larghetto

molto con delicatezza

În următorul exemplu, între sunetele tematice apare o cascadă de sunete picurate, sugerând doar prin apartenența lor armonică mersul inițial al liniei melodice, tot atâtea evadări din repetarea uniformă a cuvintelor rostite odată, nevoie de împodobire, de evitare a scăderii tensiunii emoționale:

a tempo

sosten.

pp

delicatiss. poco rit.

Va trebui să se termine definitiv cu părerea că muzica lui Chopin ar fi mai ales o desfătare comodă pentru auzul neevoluat. Dimpotrivă, fiecare sunet e unic şi de neînlocuit, e smuls dintr-o inimă predispusă a servi idealurile majore şi este exprimat cu o concentrare şi sensibilitate artistică în continuă veghe calitativă. Nu o să-l minimalizăm dându-i aere de palid sentimentalism, nici nu o să-l exagerăm dezordonat, ritmic şi agogic; pasiunea chopiniană se simte la largul ei în limitele unei elasticităţi stăpânite, într-o ţinută de superior echilibru, avântată şi sigură de sine ca un asalt de scrimă.

După părerea noastră se face o greşeală, dând copiilor să cânte această minunată muzică. Este o lectură prin excelenţă pentru sentimentele evoluate, familiarizate cu vocabularul marilor pasiuni şi virtuozitatea materializărilor sonore. Considerăm muzica chopiniană cea mai realizată şi artistică expresie a romantismului muzical instrumental, sortită, graţie sincerităţii mesajului său universal şi măiestriei limbajului, să renască cu fiecare evocare congenială, impresionând profund şi înfruntând timpurile. *Ea nu este supusă unei mode trecătoare, este tot atât de proaspătă şi apropiată simţirii ca în ceasul când a fost scrisă, dovadă izvorârii sale din emoţii fundamental omeneşti*, (s.r.) demonstrând de fiecare dată din nou motivul pentru care poetul Heinrich Heine îl caracterizează prin sintagma *cea mai nobilă inimă*.

Adăugăm câteva mărturii revelatoare pentru creatorul şi omul Chopin :

Iată ce spune Chopin **despre tuşeu şi legile sale**: "Multă vreme pianiştii au lucrat împotriva naturii, încercând să dea o sonoritate egală fiecărui deget. Dimpotrivă, fiecare deget ar trebui să aibă propriul său rol. Degetul mare are cea mai mare forţă, pentru că e cel mai bine dezvoltat şi mai independent dintre degete. Urmează degetul al cincilea, la cealaltă extremă a mâinii. Apoi degetul arătător, reazămul său principal. În sfârşit, al treilea, care e cel mai slab dintre degete. În ce priveşte fratele său siamez, anumiţi pianişti încearcă, punând în joc toată silinţa lor, să-l facă independent. Este un lucru imposibil şi pe cât se pare, inutil. Există deci mai multe feluri de sonorităţi, precum sunt mai multe degete. Important este de a utiliza această diferenţă şi în aceasta constă, cu alte cuvinte, toată arta digitaţiei." [111]

Despre **Concertul nr.1**: "... Adagio-ul noului Concert este în Mi major. Nu vrea să fie impunător, mai curând romantic, liniştit, melancolic, dând impresia unei intime priviri retrospective asupra unui loc care trezeşte în noi mii de amintiri încântătoare. O stare de vis la lumina lunii ca în seara unei primăveri frumoase. Pentru aceasta este acompaniat în surdină..."[112]

---

[111] Chopin*, Gesammelte Briefe,* Ed.Georg Müller, München, 1928.
[112] Guy de Pourtalès, *Chopin ou le poète*, Nouvelle Revue Française, Paris, 1927.

Chopin scrie prietenului său Fontana despre **Sonata op 35 în si bemol**: "Compun aici o sonată în si bemol minor, în care se va afla marşul funebru pe care îl posezi. Mai întâi vine un *Allegro* apoi un *Scherzo* în mi bemol minor, marşul şi un *Finale* de aproximativ trei pagini. După marş, mâna stângă pălăvrăgeşte (babille) la unison cu mâna dreaptă..." Stranie expresie! Aproape sută la sută, interpreții acestui *Finale* îi împrumută un aer de misterios şuşotit, o imagine de fantastic, vizionar şi tenebros, şoapte şi freamăt.

Foarte interesant, apreciindu-l just, împotriva judecății *la rece*, vorbeşte Schumann despre acest Finale în *Neue Zeitschrift für Musik*, 1841: "... ceea ce ne oferă în partea ultimă a Sonatei sub denumirea de "Finale", aduce mai mult a bătaie de joc decât a muzică. Şi totuşi, să mărturisim: şi din acest final, sărac în melodie şi bucurii, adie un duh ciudat şi spăimântos care supune sub apăsare imperioasă totul ce ar voi să i se împotrivească, încât îl ascultăm până la capăt fără murmur şi ca vrăjiți - dar şi fără să lăudăm, căci aceasta nu e muzică. Astfel se termină sonata precum a început, misterioasă, asemenea unui sfinx, zâmbind malițios..."[113]

Da, pare că ne vorbeşte în acest final un duh al nopții; dar cum se potriveşte această impresie devenită deja tradiție în interpretare, cu "pălăvrăgeala" ce i-o presupune autorul? A evitat Chopin să-i destăinuiască adevărata semnificație? A lăsat în voia intuiției interpretului sensul acestor pagini cifrate? Sau este vorba într-adevăr de o tulburător de inspirată imagine a unui duo, murmur aproape inconştient, fără sfârşit, a două ființe sau chiar al unei mase de ființe robite de încântare sau înfiorare?

Amănunt prețios asupra firii lui Chopin găsim în următoarele mărturii din cercul de prieteni cărora el le cânta în intimitate. Din vraja sonoră în care erau scufundați, îi trezeşte brusc prezența la pian, nu a figurii palide, fine, cu ochii încercănați ai artistului, ci "împăratul Austriei, un moşneag impertinent, un englez flegmatic, o englezoaică sentimentală şi ridicolă, un bătrân respingător. Şi era tot acelaşi Chopin, mare amator de grimase, care, după ce storsese lacrimi din toți ochii, ridează obrazurile într-un râs nebun". Iată şi propria sa mărturisire din scrisoarea trimisă familiei, din Viena, anul 1831: "Când mă cuprinde tristețea, mă duc la doamna Szaszek; întâlnesc acolo cel mai adeseori câteva poloneze cumsecade ale căror cuvinte afectuoase, însuflețite, pline de speranțe mă încântă într-atât, încât imediat încep să mimez un general localnic, o nouă marionetă de născocire proprie; voi n-o cunoaşteți, dar acei ce o văd, crapă de râs."

În sfârşit să cităm şi pe marele său prieten şi admirator, Franz Liszt. În concepția sa expusă în eseul *Fr. Chopin*, compozițiile acestuia trebuie redate "... cu acea oscilare accentuată şi cadențată, acea "morbidezza" căreia este dificil a-i prinde taina când n-ai

[113] Guy de Pourtalès, ib.

auzit în repetate rânduri pe Chopin însuşi... El imprima muzicii sale un fel de nu ştiu ce culoare fără nume, un fel de aparenţă nedeterminată, pulsaţii derivând din vibraţiuni care n-aveau aproape nimic real şi asemeni imponderabilelor, păreau a acţiona asupra eului fără trecerea prin simţuri. Chopin se mai complăcea şi în fantezii burleşti; el evoca uneori cu plăcere o scenă oarecare în maniera lui Jacques Callot, pentru a face să râdă, să se strâmbe şi să zburde figuri fantastice, spirituale şi hazlii, pline de inspiraţii glumeţe muzicale, scânteietoare de spirit şi umor englez, ca un foc de vreascuri verzi. *Studiul op. 10, nr.5* ne-a păstrat una din aceste improvizaţii picante, în care sunt atacate exclusiv clapele negre, precum veselia lui Chopin nu ataca decât zonele superioare ale spiritului."

*

*  *

Al treilea mare exponent al pianisticii romantismului este **Franz Liszt**, născut abia cu un an în urma lui Chopin şi Schumann, prieten intim cu cel dintâi, în tovărăşia căruia s-a îmbibat de atmosfera social-artistică a Parisului, reprezentant al aceloraşi năzuinţe de înnoire a limbajului muzical ca şi al doilea, în vecinătatea căruia a trăit, în Weimarul glorificat ani îndelungaţi de amintirea lui Goethe.

Cât de diferită este totuşi lira sonoră a lui Liszt de aceea a lui Chopin şi Schumann, cât de net se deosebeşte felul său de a exprima lumea fenomenelor reale şi imaginative, de acel al celorlalţi doi. Dacă în muzica lui Schumann ne electrizează fantezia debordantă melodică, armonică şi ritmică, alimentată de sugestii literare lirico-satirice, dacă la Chopin ne copleşeşte muzicalizarea sentimentelor omeneşti, la Liszt admirăm impetuozitatea exprimării retorice, arta gesticei, accentelor şi inflexiunilor teatrale, clamând marile orizonturi şi visuri ale epocii sale.

Referindu-se la lucrările sale timpurii, Rudolf Kokai vede în Liszt un mai autentic reprezentant al romantismului muzical decât Schumann, Chopin sau Berlioz; pe acela care dintr-un început a părăsit albia tradiţiilor clasice în gândire şi artă, mergând la pas cu cele mai înaintate curente ale romantismului literar, social şi artistic de nuanţă franceză, fenomen precursor în aceste direcţii faţă cu tendinţele analoage germane. Autorul citat îşi justifică amplu poziţia adoptată în această problemă, prin faptul că Parisul anilor 1830-1850 ar fi trăit mai conştient şi cu un ecou artistic mai răsunător frământările romantismului şi este desigur just a vedea în Liszt un autentic reprezentant artistic al libertăţii de gând şi cuvânt a vremii.

Este adevărat că lucrările lui părăsesc de la început formele clasicismului. Dovadă sunt *Studiile* compuse în 1826 şi prelucrate definitiv în 1838 sub titlul *Grandes Études*

*pour le Piano*, *Harmonies poétiques et religieuses* şi *Apparitions* din 1834; *Sposalizio*, *Il pensieroso*, *Tre sonetti di Petrarca* şi *Venezia e Napoli* din anii 1837-1839. Aceste lucrări folosesc un limbaj cu totul nou, ilustrând liber şi subiectiv, în imagini sonore, fenomene care au stârnit fantezia creatorului, declanşând emoţii estetice care refuză legile formale ale trecutului muzical. După Kokai, noţiunea de *muzică umanistă* îi aparţine lui Liszt, întâlnindu-se şi topindu-se în ea toate ideile timpului: filozofice, politice, literare şi religioase. Şi cum se pune întrebarea dacă o muzică, exprimând un atare complex de idei, poate fi just înţeleasă de auditor şi critică, trage concluzia: „nu ar fi nici zadarnic şi mai ales nici ridicol, cum se pretinde atât de des, ca autorul muzical să indice prin câteva rânduri schiţa spirituală a operei sale şi fără a cădea în explicaţii mărunte şi detalii susţinute scrupulos, să exprime ideea care a servit drept bază lucrării sale...".[114] Liszt ajunge deci la îmbrăţişarea noţiunii de ***muzică cu program***, fenomen pe care-l intuieşte ca aparţinând dintotdeauna firii muzicii. Iată, pentru ca să fie bine înţeles, cum exprimă Liszt ideea sa despre muzica programatică :

"... S-a insinuat presupunerea că aşa-zisa muzică picturală sau pitorească, ar avea pretenţia să rivalizeze cu arta penelului, ar năzui să *picteze* priveliştea pădurilor, clipocitul pârâului etc. Aceasta înseamnă să presupui absurdul. Este învederat că lucruri ce aparţin obiectiv doar percepţiunii exterioare nu oferă muzicii, nicidecum, puncte de legătură şi că ultimul ucenic în pictura de peisaj va reda în câteva linii de creion mai fidel o privelişte decât muzicianul operând cu toate mijloacele celei mai îndemânatice orchestre. Dar tot aceleaşi lucruri, din moment ce intră în relaţii cu viaţa sufletească, subiectivându-se - dacă pot să mă exprim astfel - devin visări, contemplări, elanuri sentimentale: n-au ele atunci o înrudire specifică cu muzica? Şi n-ar fi aceasta capabilă să le traducă în graiul său misterios?" [115]

Muzica lui Liszt năzuieşte să exprime totul, fiorul creaţiei, al iubirii, al trăirii simţurilor, al contemplării frumuseţilor lumii, al visului şi elanului vital, găsind pentru materializarea lor sonoră melodii insinuante, înlănţuiri de armonii noi, ritmuri obsedante şi dure, într-o revărsare de continuă improvizaţie inspirată. Liszt a absorbit şi asimilat toate modelele artistice muzicale ale trecutului şi prezentului, inspirându-l creator; solemnitatea transfigurată bachiană, patosul beethovenian, strălucirea virtuozităţii paganiniene, *morbidezza* fermecătoare chopiniană. La fel este pătruns de lirica lui Byron, Lamartine şi Lenau, ritmurile capricioase ale folclorului muzical spaniol şi ungar, reculegerea misei catolice, fantasticul legendelor mistice şi eroice, versurile lui Petrarca şi Dante, plastica Renaşterii, şi câte altele. O procesiune nemăsurată de apariţii şi imagini,

---

[114] R.Kokai, *Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken*, Ed.Franz Wagner, Leipzig, 1933, ib.
[115] R.Kokai, op.cit., pag.53.

portretizate sonor, reînvie, purtând specificul autorului: imaginaţie, strălucire şi nobleţe a exprimării.

Nu vom putea să tălmăcim aceste viziuni sonore, fără să egalăm, cel puţin în parte, însuşirile sufleteşti şi spirituale cât şi măiestria uluitoare a degetelor acestui suprem pianist între pianiştii istoriei muzicii, care a fost Franz Liszt. *Studiile transcendentale*, *Legendele*, *Sonata în si minor*, *Concertele* în *Mi bemol major* şi *La major*, *Anii de pelerinaj*, *Fantezia* şi *fuga BACH*, înseamnă pentru pianist marea şcoală a pianisticii moderne. Nu atât pentru problemele de virtuozitate ridicate de operele numite - căci scrisul lui Liszt este atât de conform proprietăţilor intrinsece ale instrumentului, încât se cântă oarecum "de la sine" - ci pentru stilul lor declamatoric prin excelenţă, adică arta superioară de a împrumuta viaţă fiecărui sunet şi a încărca de emoţii fiecare frază. Nimeni nu te poate învăţa cum să cânţi muzica lui Liszt, la fel cum nimeni nu te poate învăţa atitudinea şi gestica jocului scenic, decât exercitându-ţi inima şi mintea să reacţioneze în deplină libertate la toate senzaţiile, toate chemările şi toate visurile.

Va trebui să-i imităm stilul de muncă, îndârjirea cu care a reuşit să realizeze pianistic virtuozitatea demonică a marelui Paganini; vom insufla interpretării operelor sale acea plinătate artistică compusă din inspiraţie şi pasiune, dezlănţuire şi intimitate, strălucire şi reculegere. Ne vom exersa a trăi, ca şi dânsul, pe înălţimi de simţire unde fantezia poate să se desfăşoare larg, sfidând oprelişti şi prejudecăţi. Să nu pregetăm a împrumuta operelor sale acea exaltare sentimentală care nu necesită alte orientări decât acele ale imboldurilor temperamentale şi nevoii de dispoziţii contrastante. Să avem mereu înaintea ochilor sufleteşti imaginea acestei personalităţi unice în istoria muzicii, acest vrăjitor al sunetelor, spirit universal îndrăgostit de toate aspectele frumosului artistic şi etic.

Este foarte interesantă poziţia net opusă, adoptată de Liszt şi Schumann în privinţa mărturisirii *programului* muzicii lor. Primul spune explicit că ideea programatică este anterioară inspiraţiei muzicale ("... compozitorul să indice concis schiţa spirituală a operei sale... să exprime ideea care a servit drept bază lucrării sale...") pe când al doilea se apără cu înverşunare şi crudă ironie împotriva acestei bănuieli.

Pentru încheiere, cităm sinteza consideraţiilor lui Fred Hamel: "Liszt este cel mai romantic dintre romantici, cel mai îndrăzneţ executor al impulsului ascuns al epocii sale, chiar dacă aceasta, în discordia sa lăuntrică, nu a fost pe deplin de acord cu această caracterizare."[116]

[116] F. Hamel, op. cit.

Concomitent şi paralel cu creaţia de maturitate a lui Liszt, de la 1850 până aproape de sfârşitul vieţii sale, în atenţia lumii muzicale se impune creaţia lui **Johannes Brahms**, antipod al esteticii muzicale lisztiene. Pentru interpretul pianist opera brahmsiană ridică probleme interesante; îl considerăm aici numai din acest punct de vedere, cum am procedat şi cu predecesorii săi, deşi a adus o contribuţie artistică substanţială în primul rând muzicii vocale, a celei de cameră, dar şi simfonice şi vocal-simfonice. Este revendicat totuşi de lumea muzicală pentru opera sa pianistică, din care, în opunere cu aceea a lui Schumann şi Liszt, n-am vrea să ne lipsim de nici o piesă, nici una nefiind roasă de dintele vremii.

Ştiinţa muzicii îl consideră un mare *neoclasic*, muzica sa simţindu-se în largul ei în formele clasicismului. Fred Hamel exprimă aceasta prin următoarele: "... severitatea formală este pentru Brahms mijlocul de expresie necesar unui fond de simţire condensat care se delimitează atât de imboldul de expansiune al lui Bruckner cât şi de topirea formei ciclice într-o unitate poetizantă ca la Liszt. Brahms este unicul maestru incontestabil al formei clasice în secolul al XIX-lea, *clasicul* printre romantici, devenind prin aceasta, cu precădere faţă de Bruckner, urmaşul lui Beethoven."[117]

El este continuatorul nemijlocit al *Appassionatei*, al *Sonatei* pentru *Hammerklavier* op.106 şi al *Sonatei* op.111, ale căror stăpânite izbucniri virile din Allegro-uri se întâlnesc şi în părţile prime ale *Sonatelor* brahmsiene: *op.1 în Do major, op.2 în fa diez minor şi op.5 în fa minor*. Acelaşi suflu patetic, aceeaşi paletă rembrandt-iană şi totuşi câtă deosebire temperamentală şi conceptuală; Beethoven concentrat la maximum asupra unei simţiri dominante, temele împlinindu-se şi condiţionându-se reciproc, Brahms debutând ca un *Jupiter tonans* cu trăznete şi fulgere, înseninându-se însă curând şi surâzând senin şi îmbietor în temele secunde din care ţese ample dezvoltări de polifonică măiestrie.

Marea deosebire între cei doi uriaşi ai sunetelor se vădeşte şi mai mult în părţile lente ale sonatelor, unde Beethoven este mai adeseori îndurerat şi resemnat, Brahms, aproape fără excepţie, într-o stare de fericită uitare de sine, într-o plutire pe aripi de armonie integrală. Mai aproape decât Beethoven de nesecatele izvoare ale cântecului poporal, Brahms împleteşte pretutindeni în *Adagio*-urile sale ceva din visările senine proprii melodiilor folclorice. *Scherzo*-urile brahmsiene sunt însă gemene celor beethoveniene: aprinse, voluntare, dezlănţuiri de o bună dispoziţie titanică. *Allegro*-urile brahmsiene finale sunt însă mai puţin concentrate şi mai supuse inspiraţiei rătăcitoare decât acele ale lui Beethoven: lângă izbucniri de energie stăpânită întâlnim revărsări de un lirism pastoral cantabil, împletit din două-trei idei muzicale, întârziind bucuros revenirea la tema iniţială pe care o conduce apoi la o încheiere triumfală.

[117] F.Hamel, ib.

Sonatele lui Brahms sunt clădite cu o mare ştiinţă a organizării interne, ideile conducătoare sunt expresive şi plastice, cu puternice însuşiri de dezvoltare, proporţiile discursului sunt bine echilibrate, vibrând de o căldură sufletească cuceritoare, nobilă şi profundă.

Pe adevăratul romantic îl întâlnim însă în arta variaţiunilor pe care o stăpâneşte, după părerea noastră, cu o fantezie melodico-ritmico-armonică, de o noutate şi o bogăţie inegalabile. *Variaţiunile pe o temă de Händel, Haydn* şi *Schumann,* cele două volume de *Variaţiuni pe o temă de Paganini*, sunt încărcate până la refuz de scânteieri geniale, care îţi pretind o colaborare spirituală, emotivă şi fizică copleşitoare. Găseşti în aceste scrinuri de bijuterii toate profilurile, toate culorile, toate îndrăznelile şi sugestiile unei fantezii neasemuit inspirate, lucrate într-un filigran polifonic de supremă artă. În bucăţile de mai scurtă respiraţie, acele *Rapsodii*, *Balade*, *Fantezii*, *Intermezzo*-uri şi *Capricii* din anii de maturitate şi crepuscul, respiră atâta poezie şi atâtea mărturii de sensibilitate umană şi artistică, încât cunoaşterea lor te îmbată ca un vin greu şi aromat.

Cele două *Concerte pentru pian şi orchestră nr. 1, op 15 în re minor şi nr. 2, op. 83*, *în Sib major*, inegalabile în somptuozitate şi măreţie, sunt lucrări simfonice, sonoritatea pianului contopindu-se organic în ţesătura orchestrală. Instrument privilegiat printre celelalte, pianul solist dă răspunsuri, suspină în ecouri, îmboldeşte, adaugă esenţe emotive şi voliţionale, inspiră şi însufleţeşte discursul orchestral.

Pentru justa interpretare a operei brahms-iene e nevoie de un complex de facultăţi în plus ale instinctului muzical, care se scufundă cu patimă în oceanul fierbinte al muzicii sale. Trebuie să intuieşti în egală măsură forţele care constituie această muzică, fondul ei primordial de *cântec*, adică formularea directă atât de universal valabilă a rostirii sonore, încât îţi dă impresia că numai aşa şi nu altfel ar fi putut fi articulată; şi că această rostire nu este o izbucnire pripită şi de suprafaţă ci se desprinde cu o oarecare rezervă din intimitatea simţirii, păstrând în intonaţie fiorul trăirilor ascunse. Trebuie să fi înţeles din călătorii, literatură şi pictură, acea atmosferă sufletească distinctă proprie peisajului riveran Mării Nordului: lumina, climatul, ondularea şesurilor măturate de vântul sărat al mării, oamenii vânjoşi, cu pasul greoi, taciturni şi concentraţi, cu priviri de un albastru tare... lumea neamului din moşi-strămoşi, atmosfera care şi-a pus pecetea nedezminţită pe muzica sa. Este o muzică prin excelenţă germanică de nord, amintind de opulenţa severă a arhitecturii hanseatice şi de suflul literaturii marilor nordici... izbucniri violente şi îndurerate, ecouri din baladele engleze şi lirica scoţiană, din cântecele copiilor şi îndrăgostiţilor. Toate se rostesc în muzica lui Brahms, trecute prin filtrul unei nobile discipline sufleteşti şi artistice. Sufletul său cântă de obicei pe corzi grave, iar pentru a se însenina, el apelează la zâmbetele valsului vienez ori la ritmurile şi inflexiunile melodice

maghiare. Pentru a reînvia lumea sa sonoră trebuie o mare maturitate sufletească, aceeaşi, deşi total opusă, lui Chopin.

*

*        *

Cu anul 1850, aproximativ, se încheie epoca apariției pe scena de concert a marilor interpreți creatori. Atât Liszt cât şi Brahms se mai produc doar sporadic în public, Chopin se stinge din viață la 1849. Ecoul înfloririi romantismului pianistic îl perpetuează - ca în ecou - Clara Schumann. Alături de dânsa se înşiră falanga marilor interpreți din şcoala lui Liszt: Bülow, d'Albert, Sofie Menter, C.Ansorge, A.Reisenauer, M.Rosenthal, E.Sauer şi alții.

Mijloacele expresive cucerite de marii creatori - pianişti romantici, se multiplică şi individualizează, adăugând noi profiluri artistice prototipurilor Liszt, Chopin şi Brahms. Se încetățenesc şi devin fireşti strălucirile dăruite de Liszt interpretării pianistice:

- cântatul din memorie;
- recitalul susținut de o singură persoană;
- programul îmbrățişând lucrările unui singur autor.

Virtuozitatea se subordonează tot mai mult elementului emoțional.

Timp de o generație - aproximativ între 1875-1905 - interpreții fac, prin concertele lor, educația publicului iubitor de muzică, evocând sonor modelele reprezentative pentru evoluția muzicii, de la Bach şi Haendel, la Brahms şi Liszt, luând în considerare, cu oarecare ezitare deocamdată, şi operele înnoitoare ale şcolilor naționale: *rusă* – P.I. Ceaikovski, A. Rubinstein, A.P.Borodin, M.A. Balakirev, S. Rachmaninov; *franceză* – C.Franck, C. Saint-Saëns; *nordică* – E. Grieg; *iberică* – J.Turina, I. Albeniz şi M.de Falla; *cehă* – B. Smetana, A. Dvorak; *italiană* – G. Sgambati, F. Busoni, iar dintre *germanii tineri* Max Reger, cu armoniile sale prismatice, împletite într-o polifonie stufoasă de mare virtuozitate.

# *Impresionismul – Claude Debussy*

O estetică muzicală cu totul nouă va fi inaugurată la ivirea secolului al XX-lea, ca urmare a năzuinţelor unui grup de muzicieni francezi: M.Ravel, Fl.Schmidt, R.Ducasse, P.Dukas, E.Satie, A.Roussel, în frunte cu Claude Debussy, de a opune supremaţiei idealului muzical tributar limbajului wagnerian şi brahmsian, o expresie emoţional-artistică esenţial contrară, purtătoare a caracteristicilor spiritului latin. Acestor compozitori revoluţionari, braţ la braţ cu pictorii şi poeţii Parisului, le repudiază grandilocvenţa pretenţioasă şi teatrală a trecutului romantic apropiat; ei nu mai înţeleg să filozofeze prin artă, jinduiesc senzaţii noi, proaspete, cu totul neproblematice şi lipsite de o masivă monumentalitate. Poeţii vor descoperi magia împerecherii de cuvinte mai mult învelind decât descoperind gândul; pictorii vor căuta cu înfrigurare să prindă pe pânză mai ales vibraţiile luminii; muzicienii se mărginesc să sugereze prin sunete emoţia imediată produsă de imagini, poeme şi întâmplări, senzaţii sau fantezii ale gândirii. Toţi vor să prindă în verb, culoare şi sunet "impresiile" momentului, fie fragile şi surâzătoare, fie tari şi tulburătoare.

**Claude Debussy** a reuşit să creeze în muzică o strălucită demonstraţie a acestor noi principii artistice. Muzica sa, nedatorând nimic modelelor ultimului secol, se leagă cu un fir subţire de graţia jucăuşe a preclasicilor francezi, se îmbibă de muzicalitatea simboliştilor (Baudelaire, Verlaine şi Rimbaud), primeşte prin Mussorgski revelaţia transfigurărilor sonore ale imaginilor vieţii nemijlocite, se inspiră de la îndrăznelile "impresioniştilor" Manet, Monet şi Corot, descoperă arta plastică a Extremului Orient şi realizează un univers sonor cu totul inedit, în care melodie, armonii, ritmuri, timbruri şi mişcare servesc unui unic scop: să sugereze senzaţiile cele mai plastice şi impresiile cele mai poetice.

Compozitorul ne ghidează imaginaţia: în *Preludii* se mlădie "dansatoarele din Delphi", "vâjâie vântul pe câmpii", se aud "paşi pe nea", "răsună clopotele unei catedrale scufundate", "se îngână lăutele serenadelor", "sunetele şi parfumurile se rotesc în adierea înserării" şi câte alte viziuni şi impresii de un farmec intim şi rafinat. Această muzică nu-l mai oglindeşte pe autor şi cu atât mai puţin ţine seama de tine, interpret; ea reflectează o senzaţie vizuală sau auditivă, întruchipează o imagine poetică, mimează o scenă surprinsă pe viu sau sugerează o mişcare vibrândă şi ostinată, emoţii fugare pe care sufletul şi simţurile desfătate vor să le reconstituie pe plan muzical. Şi trebuie să fi auzit şi trăit exaltarea *Preludiului la după-amiaza unui faun* sau mirajul *Mării*, pentru ca să-ţi dai

seama că Debussy a reuşit, mai complex decât se poate prin cuvinte şi culoare, să descopere un nou limbaj al sunetelor, o lărgire nebănuită a mijloacelor de expresie. El - un *Columb al muzicii* - descoperă continentul inedit al armoniei, potențialul uriaş de sugestivitate prin adăugirea conştientă la trison a terțelor naturale mai înalte: septima, undecima, tridecima şi deplasarea paralelă a astfel de grupuri de acorduri. Deprinde auzul cu farmecul gamei compusă din tonuri întregi, cu moduri medievale şi ritmuri exotice îmbinate cu combinații acordice îndrăznețe, cu un cromatism autonom revoluționar. Elementul melodic se desprinde doar din desenul desfăşurării armonicului, ritmul depinde de pulsul vital al imaginii sugerate cu finețea trăsăturilor de peniță. În desenul pastelat al lui Debussy nu poți să nu te scufunzi până peste creştet – ca în opulența sonoră a marilor germani ai secolului al XIX-lea, fluviu care te duce oarecum cu sine. El se cere mânuit în mod deliberat, cu explozii de fantezie, cu urechea trează şi stimulatoare, cu intuiții poetice rafinate şi cu degete agile şi sensibile ca antenele fluturilor.

De la primele apariții ale muzicii debussyste, în primii ani ai secolului XX până la popasul lor în mijlocul nostru, s-au scurs doar câteva decenii creând nedumeriri pe care interpreții de la noi le-au resimțit în fața acestor pagini care cer o experiență imaginativă, o ascuțime a simțului sonorității şi o virtuozitate tehnică cu totul inedite. Cum se poate ajunge la o autentică interpretare a muzicii lui Debussy?

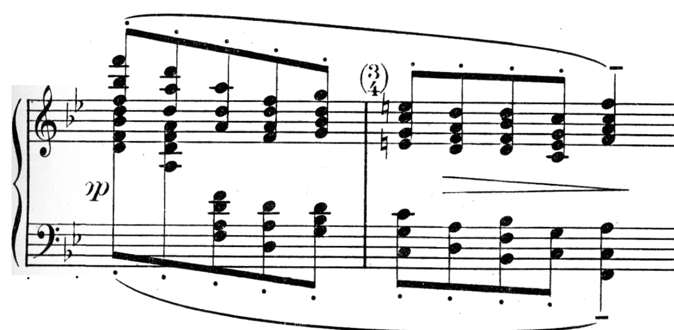
Să facem uz de încercatul procedeu al aplecării asupra textului tipărit, căutând a-l intui cu fantezia şi auzul intern, cu sensibilitatea noastră integrală. Ne oprim asupra primului din *Preludiile* volumului I, intitulat "*Danseuses de Delphes*". Ne reamintim: oraşul străvechi de la poalele Parnas-ului... templul lui Apollo... Pytia... dansurile rituale ale preoteselor... mişcările lente, hieratice... veşmânte albe, brațe albe, obrazuri împietrite de extaz... paşi catifelați, picurări de sunete de liră şi fluier... printre coloanele dorice lumina pătrunde în fâşii argintii în penumbra răcoroasă a templului... nori străvezii de smirnă şi nard... dale de marmură... voci tinere, grave şi argintii murmurând o melopee lentă şi monotonă...

De la imaginea pe care titlul a evocat-o cu o plasticitate emoționantă, înaintea ochilor sufletului îți întorci privirile la fila cu desenul aerat al compoziției. "Lent et grave" şi dedesubt "doux et soutenu" ne avertizează autorul. Nici nu s-ar putea altfel: dansul din templu este sacru, mişcările sunt simboluri, tainele divine vor fi abia sugerate, deci *lent şi grav*, blând şi susținut în tonalitatea Si bemol, măsura ternară.

Vocile grave femeieşti rostesc salutul de slavă, lansând lent şi ritmat patru silabe descriind în primele două măsuri o mică linie cromatic-ascendentă: si bemol, si becar, do şi do diez, întrețesute în acordurile pline şi moi ale lirelor:

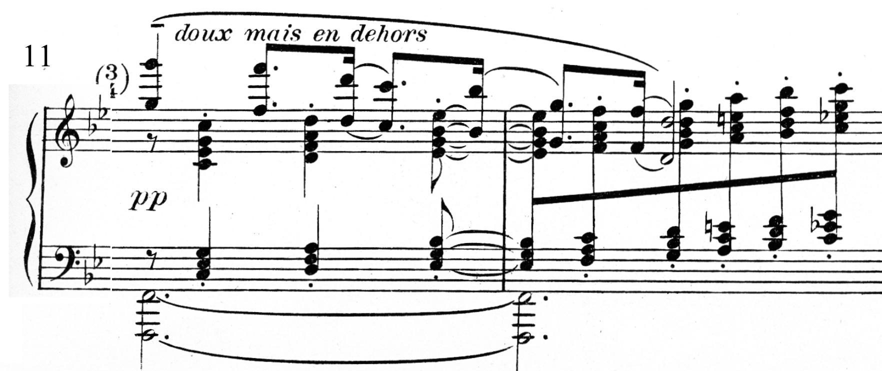



În măsurile 3-4, mezzosopranii răspund cu o formulă confirmativă insistentă, plutind detaşat cu mici înfiorări sonore deasupra acordurilor lirelor, completate de paşii cadenţaţi ai dansatoarelor, de fâlfâitul mut al vălurilor descriind zboruri albe în spaţiu, de două ori câte cinci paşi pe consonanţele trisonurilor paralele atacate în pianissimo de corul lirelor:

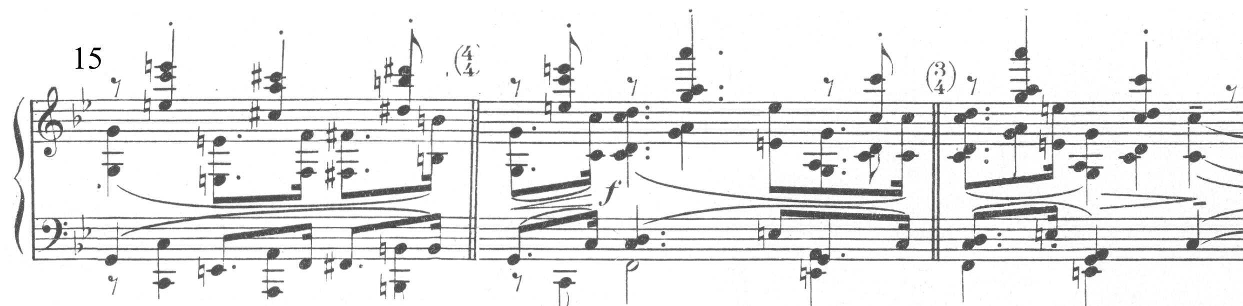


Versul prim s-a consumat: cinci măsuri, din care patru de 3/4 şi una de 4/4. Melodia se repetă ca o undă de crescândă intensitate: vocile bărbăteşti se adaugă vocilor de alto, lirele lansează acordurile lor într-un registru mai sonor, în sincope tot mai luminoase, mişcările dansului cunosc şi ele un elan repede stăpânit. Ultimele două măsuri de 4/4 ce încheie prima idee muzicală reafirmă caracterul solemn al invocării.

Iată însă că sopranii, pornind argintiu din zonele extazului, intonează la rândul lor, în două reprize, un vers de implorare evoluând liber pe fundamentul dominantei în bas şi acordurilor paralele în vocile medii (măs. 11) urmat de paşii uşori în mişcare paralelă ascendentă ai dansatoarelor (măs. 12):



Şi acum toate vocile împreună, într-un elan, cântă în registrul mediu, imnul de adorare punctat de acordurile aerate din discant:




Aceste mici exclamații extaziate sunt oprite curând de nevoia umilirii, coborând la şoaptă... dansatoarele ilustrând prin treptate atitudini armonic-revelatoare, revenirea la nemişcarea statuară, urmată de fermata:




Başii şi mezzo-sopranele, încadrate în armonia pură a trisonurilor lirelor, murmură formula rituală de încheiere, tenorii şi sopranii îngână tot mai subțire, în terțe ascendente, vocabula sacră ce se pierde sub bolta înecată în umbre: de două ori câte două măsuri:

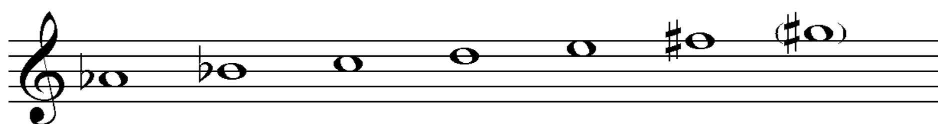



Două sunete profunde şi moi (timpane?) răsună rar de cinci ori... dansatoarele se apleacă adânc, o dată, de două ori, înaintea statuii zeului... încremenesc... lirele mai suspină în ecou şi totul, sunete şi forme, se sting sub vibrațiile sonore din ce în ce mai slabe ale acordului final:




Fantasmagorie voluntară? Nicidecum. Priviţi textul îndeaproape: **am tradus în verb, aproape măsură cu măsură, ceea ce înfăţişează vizual notaţia şi cântă mut şi fermecat auzul intern** (s.r.). Aceasta e imaginea. Va trebui reanimată prin sunete, diferenţe de timbruri şi registre, diferenţe de dinamică şi volum sonor, diferenţe de sugestie vocală şi instrumentală (sunete susţinute şi legate, faţă de altele atinse o clipă şi lăsate să vibreze), printr-o pulsaţie ritmică interioară fluentă şi o elocvenţă logică a frazării cât şi printr-o măiestrie a pedalizării. Mai presus de toate însă prin intuirea atmosferei generale de o poezie supremă, întreg tabloul are culoarea fundamentală fumurie, cu pete de culori calde şi reci, sunetele sunt şi ele estompate: gravul şi acutul, sonorul şi sticlosul îşi răspund reţinut prelungindu-şi ecourile. Mai pretenţios ca orişicând în viaţa sa pasionată, pianul va fi chemat să picteze, să proiecteze în spaţiu siluete şi mişcări de dans, să evoce personaje şi peisaje.

Al doilea *Preludiu*: "... *Voiles*". Cu fantezia trează citim mut textul. Văluri? Desigur nu, ci "Vele", bărci cu pânză. În total 64 măsuri; fără indicaţie de tonalitate (doar pe parcurs găsim 6 măsuri sub armura mi bemol minor); tempo moderat; *într-un ritm fără rigoare şi mângâietor* spune compozitorul. Întreg materialul melodic şi armonic se naşte exclusiv din sunetele gamei în tonuri întregi:



Un leit-motiv: precipitarea a cinci terţe mari descendente - plescăit de valuri rostogolindu-se pe plaja însorită:




Iată şi bărci rudimentare cu o singură pânză (roşie?) rătăcind printre insulele tropicelor... Abia o adiere de vânt... pe oglinda de cobalt a mării soarele a întins o pastă orbitoare de argint. Tăcere... imensitate... toropeală. Vâslele se mişcă alene... un clipocit scurt... de undeva cade sonor, cadențat, o picătură grea de apă.

Şi ca din fund de ape răsare o frază melodică arhaică: şir de cinci secunde mari învecinate, scandate rar:




Vâslaşii murmură cu gura închisă trei silabe, se opresc, le repetă, adaugă alte două, coboară iar la tonul inițial... pauză... şi din nou aceleaşi trei sunete. Vâslele îşi iau avânt, valuri mici chicotesc pe lângă coastele vasului... răresc, se sting. Melopeea reîncepe, intonată pe patru voci:




Acordurile pline, invariabilele cvinte mărite şi cvarte micşorate îşi perpetuează langoarea indecisă. O pală de vânt, două - glissandi perpetuate. Apele cântă... oamenii au adormit, vântul suflă moale, şuieră şi el, subțirel, fraza de cinci sunete a vâslaşilor. Ca în vis, un vâslaş mai brăzdează apa... o dată, de două ori. Valurile urcă pleoscăind pe plajă, din depărtare mai răzbat frânturi de cântec, apoi tăcere.

Acesta e textul. De la un capăt la altul domină pianissimo-ul, cu o unică, scurtă învolburare. Apa, vâslele picură în discant, bătrânii vâslaşi murmură în bas, tinerii intonează în registrul mediu, vântul şuieră prin harfe de argint, de două ori se avântă cu zgomot în arc prelungit. Şi îngânarea pe tonuri întregi, cu iz de început de lume, se revarsă la infinit, leneşă, neschimbată, pe punctul ostinat de orgă în bas (Si bemol):

lovituri adormite de gong... Poți ține, dacă vrei, ambele pedale apăsate, tot timpul, doar cu abia simțite întreruperi: țesătura armonică nu variază. Esențial este să-i trăieşti cu o acuitate maximă vraja sonoră fluidă, monotonia armonică obsedantă, reliefând amănuntele prin diferențe de timbruri sugerând natura elementelor poetice constitutive. Tabloul trebuie să lucească halucinant... detaşat de tine, născut din propriile forțe emotive. Poate că, pentru a recrea imaginile scânteietoare ale lui Debussy, trebuie să te naşti anume, cum a fost cazul cu Walter Gieseking. Cert e că această muzică pretinde cea mai împlinită artă a nuanțării sunetului, colaborarea sensibilității celei mai rafinate şi o perfecție neegalată a mijloacelor tehnice.

## *Curente şi opinii la început de secol XX*

Cu forța unei descoperiri revelatoare, îmbogățirea limbajului armonic cu elementele atât de sugestive şi îndrăznețe ale impresionismului a fost adoptată de majoritatea muzicienilor lumii, fapt ilustrat de creațiile unor M.Ravel, E.Satie, P.Dukas, Fl.Schmitt, în Franța; C.Scott, Fr.Delius, R.Williams, în Statele Unite; C.Szymanowsky în Polonia; Z.Kodály în Ungaria; I.Albeniz şi M.de Falla în Spania; O.Respighi şi A.Casella în Italia; A.Skriabin şi Rebikoff în Rusia.[118]

Totuşi, luate drept material expresiv propriu-zis la un moment dat al evoluției muzicii, elementele esteticii impresioniste au fost foarte curând topite în tipare noi, individuale, ale creatorilor începutului veacului al XX-lea, adepții celor mai diverse curente artistice, atât din punctul de vedere al tehnicii cât şi al esteticii muzicale. Principii înnoitoare în artă, cuceririle moderne din domeniul aparaturii tehnice muzicale, anarhizarea orizontului spiritual-emotiv al omenirii în general în pragul întâiului război mondial, crescânda subiectivitate în problemele de cultură şi artă, goana după originalitate, după senzațional şi nou cu orice risc, i-au condus pe compozitorii moderni - paralel cu pictorii şi poeții timpului - spre îndepărtarea tot mai răspicată de adevărurile recunoscute prin secole, de elementele naturale ale organismului muzical, de legile de inteligibilitate, consentiment şi ecou universal al creației muzicale. Elementul disonant îşi pierde caracterul de stimulent în jocul energiilor consonante, primind investirea de valoare muzicală de bază; funcționalitatea combinațiunilor armonice este părăsită; ritmul devine motorul preponderent în economia mijloacelor de expresie; aspectul formal arhitectonic devine o expresie a bunului plac şi, în primul rând, muzica pierde contactul cu pulsul emotiv al marelui public, socotindu-se o problemă pur autonomă, de domeniul

[118] The International Cyclopedia of Music and Musicians, Ed.Dodd, Mead and Comp., New York, 1958.

experimentării speculative arbitrare.

Acest nou curent, de supremă emancipare subiectivă estetică în artă în general, va fi desemnat drept "expresionist". Contrar impresionismului, arta expresionistă urmăreşte notaţia reacţiei suveran personale la excitaţiile exterioare, neglijând cu bună ştiinţă, reproducerea realităţii obiective, neferindu-se de extravaganţe şi excentricităţi derutante pentru auditorul neiniţiat. Expresioniştii cultivă simbolul, sugestia fantezistă, înlocuirea valorilor emotive prin senzaţii deseori ciudate, etc., principiul estetic suprem mărginindu-se la adagiul "eu aşa văd" în pictură, "eu aşa aud", în muzică şi "eu aşa simt" în poezie.

În muzică, părintele spiritual al acestei adevărate "crize" a fost **Arnold Schönberg**, ctitorul şcolii vieneze moderne. Stăpân pe o mare ştiinţă a compoziţiei, de perfectă bună credinţă şi convingere că, în contemporaneitate, e necesară o schimbare şi o înnoire fundamentală a mijloacelor de exprimare muzicale, că vocabularul muzical se cere purificat de orice imixtiune convenţională, de orice dogmă şi program, că el posedă forţe intrinsece suficiente încă neexploatate pentru o expresie cu adevărat pură, Schönberg încearcă înnoiri armonice îndrăzneţe, ca acorduri şi succesiuni orizontale în cvarte, părăseşte funcţionalitatea, ajungând la elaborarea unei noi teorii a limbajului muzical. Astfel se dezvoltă tehnica *muzicii dodecafonice*: "metodă de compoziţie prin mijlocul a douăsprezece tonuri lipsite de orice altă relaţie între ele decât aceea a unuia cu celălalt", cum precizează Schönberg în articolul său "*Stil şi idee*" publicat în 1951.

În această muzică "nu mai există tonică, nici dominantă, toate 12 tonuri ale gamei cromatice având valoare egală. Dar o definită secvenţă de tonuri, aşa numita "serie" sau formulă de bază, constând din utilizarea tuturor celor 12 sunete, fiecare intonat doar o dată, este menţinută în cursul întregii compoziţii, formula repetată constant într-o variaţie mereu înnoită. Cele 12 tonuri pot funcţiona vertical (armonic) sau orizontal (în melodie şi contrapunct). Pot fi şi mai multe formule de bază într-o compoziţie, pentru evitarea monotoniei şi posibilitatea dezvoltării formelor mai ample."[119]

Prezentarea în concerte publice a *Cvartetului de coarde nr. 1, op. 7*, 1905 şi a *Simfoniei de cameră nr. 1, op 9* în 1906, de Schönberg, a prilejuit proteste violente publice, luări de atitudine pro şi contra în presă, dar a stârnit şi cel mai mare interes în cercurile muzicale profesioniste. Compozitorii timpului au simţit să reflecteze asupra teoriei şi practicii muzicii schönbergiene, prin care se exprima, fără putinţă de negare, o mare personalitate muzicală contemporană. În jurul său s-a format un cerc de discipoli entuziaşti, dintre care Alban Berg, Anton v.Webern şi Egon Wellosz au demonstrat cu

[119] Citat din articolul lui Paul Stefan despre Schönberg din Enciclopedia new-york-eză.

strălucire în creația lor viabilitatea şi sugestibilitatea noului limbaj muzical pe care şi l-au însuşit în mod creator. Dacă primele lucrări ale lui Alban Berg au fost primite de public în 1913 cu huiduieli şi zădărnicirea concertului, premiera operei sale "Wozzek" care a avut loc la Berlin în 1920, a fost un succes strălucitor, aducând compozitorului celebritatea mondială, fie că a fost considerat de unii drept genial, fie de alții drept nebun.

Că muzica şi tezele estetice schönbergiene au constituit pentru creația muzicală a secolului XX un ferment dintre cele mai puternice, o atestă multitudinea noilor aspecte, cercetări şi inovații ce şi-au făcut şi îşi fac în continuare apariția pe terenul limbajului modern muzical; tot atâtea încercări de a exprima cât mai revelator profilul spiritual şi sentimental al omului secolului. Paralel cu dodecafonismul serial, solicită adeziunea melomanilor exemplele de muzică *tonală* şi *modală, politonală* şi *atonală, muzică concretă*[120] şi *electro-acustică*[121]. În multe cazuri intenția înnoirii limbajului muzical se prezintă provocator şi dogmatic, inspirația emoțională fiind supusă principiilor justificate teoretic; în acelaşi timp însă se realizează şi opere muzicale în care, dincolo de năzuințele de depăşire intenționată a trecutului muzical, inspirația creatoare se serveşte suveran de toate îndrăznelile propuse de teoreticienii generației 1900-1930, convingând auditorul încă neinițiat în muzica "modernă" de necesitatea lărgirii limbajului sonor, de îmbogățirea şi impresionabilitatea certă a mijloacelor de expresie sonoră evoluată.

Saltul acesta revoluționar în vocabularul muzical, petrecut într-un răstimp extrem de scurt istoriceşte, provoacă nedumerirea majorității iubitorilor de muzică, nu numai a amatorilor. Şi profesionistul, cinstit față de sine însuşi, îşi pune adeseori întrebarea: *pentru ce nu mai înțeleg mesajul muzical ce mi se adresează? Creatorul muzical a eliminat totul din limba de care se folosea până mai ieri?*

Nevoii generale de lămurire a problematicii muzicii contemporane îi încearcă un răspuns, mai mult informativ, lucrarea lui B. Gavoty şi D. Lesur, citată mai sus. Autorii au adresat un formular unui număr de 100 compozitori, critici, dirijori şi muzicologici care în esență cuprinde următoarea problemă: "**Există astăzi un divorț între compozitor şi public?**" (s.r.) Răspund, mai dezvoltat sau mai laconic, 97 de personalități muzicale şi este deosebit de instructiv de urmărit cum reacționează la întrebările puse înşişi principalii factori puşi în cauză: creatorii. Nu socotim inutil a cita din bogata recoltă de păreri foarte răspicate, cuvintele câtorva exponenți remarcabili ai muzicii contemporane.

Deosebim uşor câteva nuanțe bine diferențiate:

---

[120] "Ansamblu de procedee tehnice permițând crearea - pornind de la sunete şi zgomote - a unor "obiecte sonore" de care compozitorii se pot servi în vederea unei expresiuni estetice particulare." B.Gavoty şi D.Lesur, *Pour ou contre la musique moderne?*, Ed.Flammarion, Paris, 1957.

[121] "Muzică în care sunetele nu sunt produse prin instrumentele obişnuite ci se obțin grație aparatelor electronice.", ib.

- poziția celui intransigent, aprobator;
- respingerea năzuințelor noi, absolutiste;
- încercarea de explicare a naturii fenomenului, fără a se angaja "*pour ou contre*";
- poziția celui destul de puternic pentru a se servi în libertate de toate inovațiile discutate, topindu-le în torentul inspirației sale creatoare.

Pe poziția întâi se situează în primul rând **Pierre Boulez**, port-vocea tinerei şcoli franceze dodecafonice, discipolul lui Arthur Honegger şi Olivier Messiaen: "Îmi pare că generația actuală va putea să-şi ceară eliberarea de la predecesorii săi. Ea a ajuns să se definească într-o formă suficient de precisă şi explicită pentru a nu mai accepta năşitul şi a suporta obsesia. Un fapt e sigur: că pornind de la morfologia limbajului până la concepția operei, totul a fost pus în discuție în mod accentuat şi aceasta nu dintr-un voluntarism revoluționar mai mult sau mai puțin gratuit care s-ar mulțumi a aplica anume postulate fără relație cu subiectul lor, ci mai ales printr-o suită de intuiții controlate de o logică indispensabilă omogenității lor... Nici un sistem muzical nu s-a dovedit absolut justificat prin legi naturale... Eliminarea câtorva prejudecăți privitoare la o "ordine naturală", considerarea noțiunilor acustice pornind de la experiențe mai recente, previziunea problemelor puse de electroacustică şi tehnicile electronice, acesta este demersul ce se impune acum... Fără îndoială, n-am ajuns încă la o coerență inatacabilă, la o evidență indiscutabilă... Dar e imposibil a nu constata că exigențele muzicii actuale merg paralel cu anumite curente ale matematicii sau ale filozofiei contemporane..."

**Olivier Alain**, literat şi compozitor, spune următoarele:

"Publicul încearcă desigur impresia că ceea ce a numit el timp îndelungat *muzică*, şi-a schimbat natura. Nu este însă oare numai o schimbare de nivel, importantă ce e drept? Ne îndreptăm spre un maxim de rigurozitate şi calcul în vederea maximului de sugestionare. Căci dacă efortul contemporan este ştiințific, ştiința muzicii actuale nu urmăreşte mai puțin decât odinioară de a acționa puternic, asupra sistemului nostru nervos... Eu cred că pentru auditorul mijlociu, cea mai bună metodă de a întâmpina muzica dodecafonică ar fi pur şi simplu de a parcurge, prin audierea operelor muzicale, aceeaşi evoluție pe care au parcurs-o creatorii şi ilustratorii dodecafonismului."[122]

Pe poziția respingerii limbajului muzical de ultimă oră se situează compozitorul francez **Serge Nigg**: "Am fost, ani de zile, prizonierul unor concepțiii artificiale, fabricate, nesănătoase şi seci; ani în şir n-am îndrăznit să scriu un singur acord perfect, sau o melodie liberă şi aerată. Gândiți-vă la patul lui Procust: am fost una din victimele a

---

[122] B.Gavoty şi D.Lesur, ib.

ceea ce s-ar putea numi "teroarea în muzică", care retează orice spontaneitate, orice elan, orice lirism adevărat, pentru a jertfi anumitori idoli formalişti de ultimă oră sau în devenire spre acest destin. Cel mai mare reproş care se poate aduce dodecafoniei este aria foarte redusă a posibilităților sale expresive. Desfid pe oricare muzician de a realiza cu aceste mijloace sentimente ca bucurie, entuziasm, optimism, sau beție dionisiacă. Dimpotrivă, isteria, tristețea, descumpănirea, pesimismul, frica şi plictiseala găsesc în ele un teren favorabil... A reduce viața la apărarea intereselor celor douăsprezece note ale gamei cromatice, înseamnă a avea despre artă şi viață o concepție cel puțin îngustă. Mai înseamnă a considera dedocafonismul drept un partid politic, o religie, un crez, o concepție filozofică. Or, el este doar un sistem şi nimic mai mult."[123]

Marele dirijor elvețian **Ernest Ansermet** răspunde în privința divorțului între creator şi auditor, următoarele: "...situația aceasta provine de la o schimbare radicală a compozitorului față de muzică. Contrar aparențelor, muzica nu este o artă, ci un limbaj, arta nefiind altceva decât un mijloc sau o facultate de a pune în acțiune acest limbaj în vederea unei finalități expresive... Cât timp compozitorul pune în acțiune limbajul muzical sub impulsul unei nevoi de exprimare sau de semnificare conforme esenței acestui limbaj, acesta este astfel constituit încât împrumută actului compozitorului o evidență de sens. Dimpotrivă, dacă compozitorul, răsturnând scopurile şi mijloacele, vizează în opera sa prin excelență un travaliu de artă, punând chiar în dubiu faptul, cum se întâmplă curent azi, că acest travaliu ar trebui să răspundă unei alte finalități decât una formalistă - şi anume unei finalități expresive - este limpede că nimic nu mai asigură lucrării sale evidența de sens... Debussy şi-a creat tehnica în mod spontan, făcând din muzică limbajul său şi nu şi-a explicat niciodată sieşi rostul tehnicii sale, care de altfel nu e tributară nici unui sistem şi nu proceda decât din absoluta sa libertate în utilizarea căilor posibile ale muzicii în accepțiunea sa ca limbaj şi în vederea unei semnificații anume. În contrast deci cu Debussy, care producea o tehnică făcând muzică, compozitorii de azi, în generalitatea cazului, încearcă a produce muzică practicând o anume tehnică şi cum tehnica compozițională nu justifică muzica, "sensul" a ceea ce fac ei rămâne ipotetic." [124]

Mai obiectiv şi conciliant, **Florent Schmitt** spune: "L-am cunoscut pe Arnold Schönberg şi m-am şi bătut odinioară, pe Champs-Elysées, cu un adversar al celor *Cinci poeme* ale sale. Dar admirația mea a fost de scurtă durată. Îl iubesc mai ales pe discipolul său, Alban Berg, mai uman şi de un scepticism calmant în privința teoriilor, care nu duc decât la un impas - ceea ce Schönberg însuşi sfârşi prin a recunoaşte - şi care prin faptul

---

[123] B.Gavoty şi D.Lesur, ib.
[124] B.Gavoty şi D.Lesur, ib.

că nu sunt decât teorii, sunt în contradicție cu emoția şi entuziasmul."[125]

Cu rezerve asemănătoare se exprimă şi **Jacques Chailley**, compozitor, istoric muzical, directorul Institutului de Muzicologie al Universității din Paris. În problema muzicii seriale, iată părerea d-sale: "Ați răspuns chiar d-voastră la întrebarea ce mi-ați formulat, vorbind despre "procedeu". Nu se construieşte o estetică pe o formulă, iar principiul serial, în sine, nu este decât o formulă. Schönberg însuşi, de altfel, nu a prezentat chestiunea niciodată astfel." Relativ la *emanciparea* disonanței, Chailley spune următoarele: "Să zicem, mai precis, refuzul consonanței sau şi mai bine încă, refuzul acordului analizabil prin intuiție, refuzul blocului armonic identificabil ca atare şi aici e punctul unde sunt convins că doctrina dodecafonică este în contrazicere cu evoluția naturală care întotdeauna a năzuit a solidifica acest bloc şi a-l lărgi progresiv, dar nu a-l dezagrega. Căci tonalitatea nu este decât un moment în istoria muzicii. Cucerirea sentimentului armonic este un mers neîntrerupt față de care schönberg-ismul se afirmă ca un regres şi nu ca un progres."[126]

În ce priveşte procedeul serial, Chailley precizează: "Am mai spus, este o formulă. Dacă ea facilitează travaliul compozitorilor sau le excită imaginația, ei bine, să profite de aceasta... Însă a face dintr-însa criteriul prin excelență, rezultatul ineluctabil a douăzeci de secole de progres, aceasta se cheamă, vorbind pe şleau, a-ți râde de lume".

Cuvintele lui **Arthur Honegger**, după noi cele mai cu autoritate şi revelatoare, sintetizând discuția referitoare la muzica modernă, sună astfel: "Sunt un om liber şi pretind a mă servi de tot ce este utilizabil în arta mea. M-am convins de stricăciunea şi stupiditatea tuturor teoriilor, oricare ar fi ele... Nimic nu e valabil ce nu se face într-un spirit de libertate... A te angaja înseamnă a te înlănțui... Nu trăiesc şi durează decât operele scrise cu credință şi sinceritate... Nu, limbajul nu este uzat, gândirea e aceea care, prea adeseori, se încovoaie. Uzura vocabularului este un pretext invocat de acei care, neavând nimic de spus prin cuvintele uzuale, ar vrea să făurească un dicționar nou, pentru a masca sărăcia imaginației lor... Schönberg era un om remarcabil dar limitat. Tonalitatea îl asfixia, Wagner îl distrugea; pentru a rupe cercul magic, el a înălțat atonalismul la rangul de dogmă, fără să bănuiască faptul că arunca în urma sa podurile în aer şi că făcea sarcina discipolilor săi, imposibilă... Drama lui Schönberg provenea din utilizarea atonalismului nu din necesitatea artistică, ci din obsesia tonalității, adică din neputință. Aplicarea riguroasă a metodei a condus la sistemul serial, la producția înfricoşătoare în "serie" - este cazul să se spună astfel - a pieselor complicate, plicticoase şi copilăreşti. Nu e o artă, ci o rețetă: pericolul constă în faptul că orişicine se crede capabil a o aplica... O

---

125 B.Gavoty şi D.Lesur, ib.
126 ib.

posibilitate de viitor îi acord muzicii "concrete". Îmi pare interesantă crearea a noi sonorităţi, astfel încât în loc să dispună de 40 timbruri instrumentale, compozitorii să poată avea într-o bună zi 40.000, pe paleta lor... Din principiu nu sunt nici tonal nici atonal, nici politonal, mă servesc, conform cazului şi sentimentului ce voiesc a exprima, atât de tonalitate cât şi de atonalitate şi politonalitate. **N-am uitat niciodată că aceste diverse moduri ale scriiturii muzicale sunt mijloace şi nu ţeluri... Se poate, şi trebuie vorbit marelui public fără concesiuni, dar şi fără obscuritate**".[127] (s.r)

Desigur că muzicienii noştri maturi n-au nevoie de aceste citate; suntem în schimb convinşi că ele contribuie la o mai justă luare de poziţie faţă cu creaţia muzicală de ultimă oră, atât a studenţilor conservatoarelor noastre, cât şi iubitorilor de muzică. Să ne fie deci scuzată insistenţa poate exagerată în această chestiune. Din toate părerile consultate din lucrarea amintită, se desprind două concluzii de interes practic:

- *falsitatea atitudinii de întâmpinare a noilor creaţii cu prejudecăţi şi lipsa unui interes susţinut;*
- *certitudinea că un autor cu adevărat mare se ştie face înţeles şi îmbogăţeşte tezaurul valorilor nepieritoare artistice, în pofida îndrăznelilor celor mai revoluţionare ale limbajului muzical*.

Pierre Boulez proclamă drept "cei cinci mari" ai muzicii contemporane pe I. Stravinski, A. Schönberg, A. Berg, A. v.Webern şi B. Bartók. Am greşi dacă am alătura acestor celebri reprezentanţi ai muzicii moderne şi pe A. Honegger, G. Enescu şi D. Şostakovici, în a căror muzică, de o reală contemporaneitate a vocabularului, ne pare că primează precumpănitor emoţiile umane veşnice? Şi desigur lista e departe de a fi completă.

Ce consecinţe decurg din consideraţiile precedente, pentru interpretul muzical? În primul rând desigur sarcina cunoaşterii adâncite a muzicii contemporane, audiind şi studiind în această direcţie, muncă de loc uşoară având în vedere că educaţia muzicală a tineretului nostru se face încă aproape exclusiv pe baza literaturii clasice şi romantice.

Limbajul muzical modern n-a intrat suficient în obişnuinţa educaţiei muzicale în general. Nu se apelează sistematic în şcolile noastre elementare şi medii de muzică la un material didactic care să familiarizeze de la început auzul şi sensibilitatea muzicală, alături de vocabularul clasic-romantic şi cu elementele melodice, armonice şi ritmice depăşind cadrul major-minorului. O discografie corespunzătoare este aproape inexistentă. Mai este aici şi o scăpare din vedere la întocmirea programelor de învăţământ; s-ar găsi desigur lucrări instructive preţioase din creaţia contemporană, ca să amintim doar piesele

---

[127] B.Gavoty şi D.Lesur, ib.

mici ale lui Prokofiev, *Mazurcile* lui Szymanovsky, *Colțul copiilor* de Debussy şi mai ales *Mikrokosmos*-ul lui Bartók, o genială şcoală a limbajului muzical contemporan. Literatura muzicală românească prezintă şi ea, în ultimii ani, tot mai multe lucrări solistice şi de ansamblu în spirit modern instructiv, datorite unor autori reputați ca P. Constantinescu, T. Ciortea, M. Negrea, S. Toduță, Zeno Vancea şi alții din generația mai veche. Totuşi, în această privință, pleiada tinerilor compozitori se găseşte încă înaintea unei sarcini pe cât de frumoasă, pe atât de importantă.

Dar interpretul solist mai are de înfruntat încă şi alte sarcini alături de aclimatizarea cu armoniile moderne atât de neobişnuite: destrămarea cadrului arhitectonic muzical tradițional, caracterul său atât de improvizatoric, cât şi indiferența adeseori suverană a creatorului față de posibilitățile fizice de realizare ale operei sale. Gândirea autorului contemporan este simfonică, chiar şi atunci când scrie doar pentru cele zece degete ale pianistului, obligate deopotrivă a sugera atât polifonia orchestrală cât şi diferențierile timbrurilor instrumentale. Memorizarea, la rândul său, sprijinită mai înainte cu o generație încă pe schemele construcției clasice şi raporturile tonalităților, astăzi adeseori nu poate apela decât la o neîntreruptă practică de familiarizare cu problemele puse de text.

Numeroasele impasuri vor fi învinse în toate cazurile în care *compozitorul lasă să vorbească prin arta sa omul, cu emoțiile sale majore, eterne* (s.r.). Interpretul, din ce în ce mai familiarizat cu paleta atât de complicată a limbajului sonor, va şti selecta curând, din exemplele ce i se oferă, opera izvorâtă din imboldul sincer al oglindirii frământărilor sufletului contemporan.

# *George Enescu*

Poporul nostru se mândreşte cu prezenţa lui George Enescu în areopagul marilor poeţi contemporani ai sunetelor, autori a căror muzică poartă pecetea nedezminţită a umanului. Depăşind preocupările de iniţiere în muzica modernă universală, considerăm că, ***pentru noi, creaţia lui Enescu, purtând mesajul sublimat al sufletului românesc, constituie problema interpretativă imediată şi obligatorie***. (s.r.) Această creaţie nu este încă nici suficient cunoscută, nici celebrată în lungul şi în latul lumii în execuţii româneşti exemplare şi revelatoare. Şi cui i se adresează această muzică în primul rând dacă nu fiilor poporului care şi-o revendică? Cine poate descoperi în muzica enesciană, mai bine decât interpretul român, câtimea de inspiraţie datorată pământului şi cerului patriei, poeziei şi viersului poporului nostru?

Dacă lirismul şi duioşia răspicat româneşti au colorat muzica lui George Enescu deja în primele sale compoziţii, de pildă în *Suita pentru orchestră nr. 1 op. 9 în Do major* din 1903, îmbinând profilul muzical propriu folclorului naţional cu măiestria paletei sonore universale, această notă distinctă a evoluat crescând de la opus la opus, punând tot mai mult amprenta sa caracteristică pe toate elementele exprimării muzicale. A rezultat de aici un limbaj artistic complex uman-etnic, în care lumea de basm a Mioriţei şi a Meşterului, evlavia mânăstirilor Moldovei, sculpturile în piatră şi lemn de la Horezu şi portul de domniţe al ţărăncii noastre, au distilat toată înfiorata lor poezie.

Cât de frumos vorbeşte maestrul **Mihail Jora** despre marele său prieten: "... Enescu era un liric, un hipersensibil. Lucrările sale din ultima perioadă sunt zămislite din meditaţie, din visare şi din suferinţă, fiind aproape confidenţiale. Elanurile sublimate ale inimii capătă subţirimi nebănuite. Iată de ce ascultătorul, înainte de a iubi această muzică, trebuie să facă efortul de a o înţelege. Dar efortul acesta duce mai întâi la întâlnirea cu o minunată îmbinare între tehnică şi inspiraţie. Şi descoperă mai apoi o schimbare în felul de prezentare a acestei creaţii faţă de creaţia din trecut a compozitorului... Puţine

contraste violente (cu excepţia câtorva izbucniri dramatice în *Uvertura de concert* şi în partea finală a ultimului cvartet). O duioşie căutată, o împresurare lentă, lucidă, detaşarea de fast şi de elocvenţă, un lirism adânc interiorizat..."[128]

Da, cu precădere aceste însuşiri: lipsa de contraste violente, împresurarea lentă şi lucidă, lirismul adânc interiorizat, caracterizează atât de emoţionant creaţia ultimă a lui George Enescu: "... sucul fructului sălbatic pe care anii l-au maturizat..." cum spune dânsul, în care arta tuturor climatelor lumii a infiltrat iniţieri şi impresii. Este cu adevărat taina marii arte componistice enesciene, ca, din angrenajul unei ţesături compoziţionale de cea mai meşteşugită structură, de o şi mai conştientă complexitate contrapunctică, să răsară acea învăluitoare poezie din ultimele sale creaţii. Iubind întotdeauna încrucişarea policromă a liniilor melodice, maestrul spune: "Sunt înainte de toate polifonist şi nicidecum adeptul frumoaselor înşiruiri de acorduri. Mi-e groază de tot ce stagnează. Pentru mine muzica nu este o stare ci o acţiune, adică un ansamblu de fraze ce exprimă idei şi mişcări purtând aceste idei în direcţiile cutare şi cutare. Înlănţuirile acordice aparţin, aşa cred, improvizaţiei elementare. Oricât de redusă ca proporţii, o lucrare nu merită numele de compoziţie decât putând distinge într-însa o linie, o melodie sau, mai bine încă, o suprapunere de melodii, ceea ce nu vrea să spună, că sunt pentru polifonie şi împotriva armoniei..."[129]

În adevăr, în opera enesciană, arcadele zvelte ale melodiilor sunt înveşmântate într-o profuziune de armonii irizate, împrumutându-şi reciproc forţele de impulsionare. Şi deşi factura lucrării acuză o supraveghere geloasă a întrebuinţării materialului tematic, emoţia artistică generală irupe totuşi într-o elementară eliberare.

Pianistului român, George Enescu i-a dăruit una din nestematele operei sale de maturitate: *Sonata în fa diez minor op. 24 nr.1*. Este scrisă în lunile iulie şi august ale anului 1924, la Tescani şi Sinaia-Făget, trădând în vibrarea fiecărui sunet îmbibarea autorului cu cele mai sensibile efluvii ale pământului românesc. Inspirata muziciană care este **Maria Fotino** traduce aceiaşi impresie prin cuvintele: "Sonata, originală în adevăratul sens al cuvântului... nu are notă etnică ci este etnică. Când a compus această sonată, Enescu pare că ar fi fost el însuşi un cântec popular pe care l-a pus pe note... Atât de firesc pare acest limbaj sonor..." [130] Poate încă mai exact: *un cântec în care se rezumă fiinţa neamului*.

Nota specifică a Sonatei - părţile I şi III - acuză intimitatea simţirii: intonaţii *de*

[128] Mihail, Jora, Gânduri despre arta şi viaţa muzicală din trecut şi de azi, Rev.Muzica nr.2/1960, pag.13.
[129] B. Gavoty, ib. pag. 52.
[130] Extras dintr-o convorbire cu artista.

*dor,* suspine şi şoapte, fericiri bănuite şi dureri înăbuşite. Ideile muzicale nu se impun; ele se înfiripă gingaş, desenează linii şovăitoare, se avântă uşor, revenind asupra celor spuse mai înainte, se întrerup brusc sau expiră prelungit, lăsând să vorbească pauzele. Acordurile, ciorchini de sunete insinuate, se întrepătrund difuz şi voluptuos, ca în amurguri policromia pădurilor prahovene. Adeseori ciocnirea acordurilor se încrâncenă într-o concentrată tensiune, dar şi în atare clipe paleta lui Enescu scânteiază şi subjugă. Totul cântă pe parcursul acestui poem românesc fierbinte şi învăluitor şi totul se îmbină cu o fermecătoare măiestrie, moştenire din înzestrarea strămoşească.

Partea I, *Allegro molto moderato e grave*, este o evocare "dureros de dulce", prelungită pe 240 măsuri, a naturii renăscând din noapte. Ea îşi trage seva din trei rădăcini melodice: **tema întâi**




melopee univocală elocventă, coborând ocolit spre popasul acordic în fa diez, preludiind dispoziția fundamentală a piesei. Ea se repetă insinuant, integral sau fragmentar, pe toate registrele, câştigând treptat în amploare, până la obstinarea dominantă şi triumfală în stufoase acorduri concluzive. Îi urmează o frază melodică în bas, constituind elementul cel mai fertil în economia îmbinărilor contrapunctice.




Tema se prezintă în majoritatea cazurilor, în structura sa complexă, în fragmente: când exclamația din primele două măsuri, când avântarea ritmică din măsura a treia, când mai ales implorarea reținută din ultimele patru sunete.

**Tema a doua** compusă din 11 măsuri (6+5) este o întruchipare melodioasă a împlinitei încântări vizuale şi auditive:

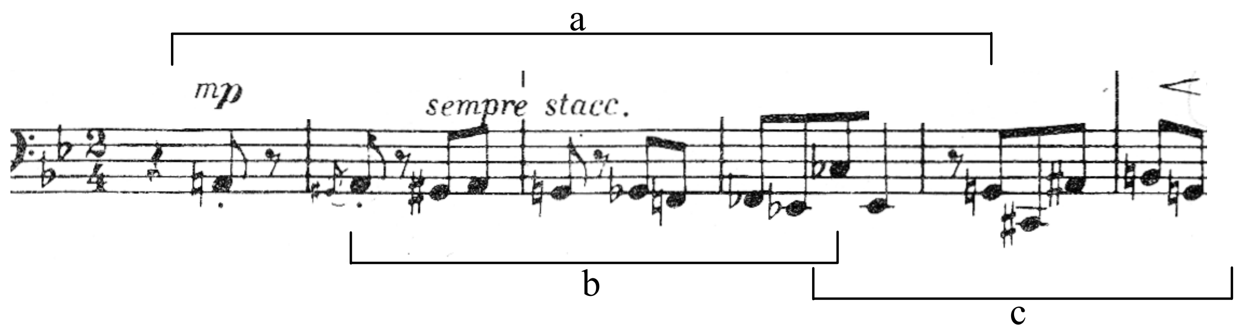
38-43

44-48

Întreaga parte întâi a Sonatei e o uluitoare demonstrație a forțelor de transformare, de întrepătrundere şi sporită emotivitate ale acestor trei idei muzicale atât de inspirate.

Partea a II-a a Sonatei, *Presto vivace*, se întinde pe 492 de măsuri, într-o stăpânită tensiune nervoasă presupunând un uriaş rezervor de energie vitală. Trăieşte în ea ritmul bătutelor româneşti, prelungite în timp până la exaltare. E o trepidație continuă, gen *Toccata*, fără nici o relaxare a pulsației, fără respirație, am zice, fără nevoia schimbului dispoziției de bază, un iureş uriaş de clocotitoare voie bună sclipind în fațete armonice multicolore, substituind nuanțele dinamice una alteia într-un joc acrobatic de superioară sensibilitate. Pe cât de liber - cu variații de valori şi măsuri, cu expirări şi reînsuflețiri - evoluează perioadele de largă respirație din *Allegro molto moderato e grave*, pe atât de neînduplecată este regularitatea metrică a *Presto*-ului: o obstinată şi neîntreruptă avalanşă de optimi staccate în elanuri ascendente. Doar un singur moment face excepție de la acest flux ritmic continuu: acel "*pochissimo allargando*" din ultimele trei măsuri. Totuşi, găsim în meandrele trepidației ritmice o periodizare interioară foarte subtilă, a cărei justă intuire presupune multă perspicacitate.

Întreg materialul *Presto*-ului derivă din substanța temei de debut, cele cinci măsuri delimitând net trei elemente constitutive:

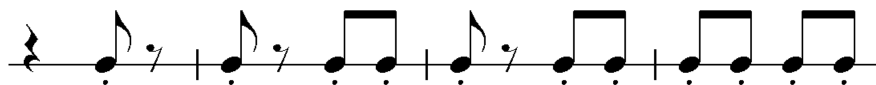



a) formula ritmică din măsurile 1 - 4;

b) succesiunea cromatică descendentă din măsurile 2 – 4;

c) linia în zig-zag din măsurile 4 - 5.

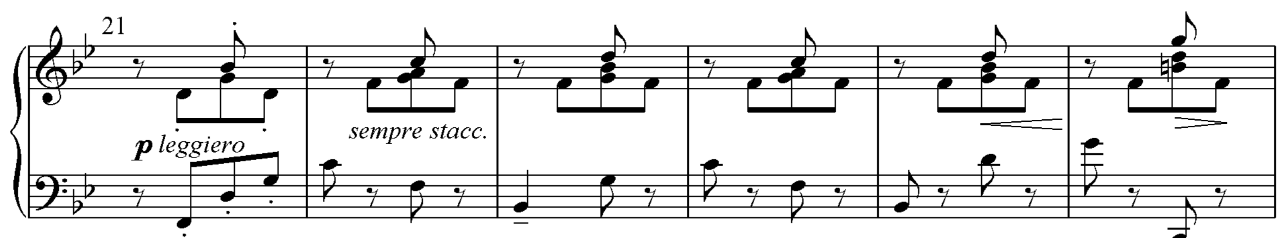
Primul element va genera aproape exclusiv formula pulsației în continuă desfăşurare:



Din succesiunea cromatică descendentă din măsurile 2 – 4 se cristalizează motivul de nuanță expresivă impunându-se uneori descendent (măs. 31-32), alteori ascendent (măs. 45-46), când solistic sau sub formă de canon în patru voci, când augmentat (în valori duble), când "lamentoso" în cvinte paralele sau/şi octave triumfale.




Din linia în zig-zag derivă la rândul său formula ritmică pe care o întâlnim peste tot, împlinind cu umor impulsurile armonice şi metrice ale basului:

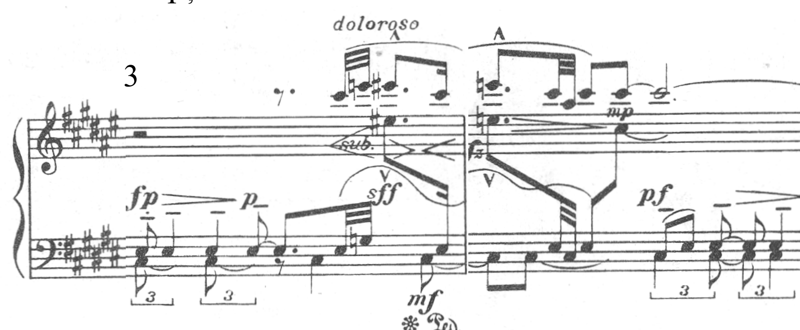


Ce a ştiut Enescu să creeze din aceste firave silabe muzicale, trebuie auzit şi văzut. *Presto*-ul acesta reprezintă o paradă a virtuozității enesciene în combinația şi dezvoltarea elementelor tematice, ritmice şi armonice.

Partea a III-a a Sonatei - *Andante molto espressivo* ne sugerează vraja unei nopți de vară la Sinaia. Este o nocturnă ce nu cuprinde mai mult de 60 măsuri. Dar, cu cât motivele anunțate se involtă repetându-se, cu atât mai bogat se împodobeşte fiecare silabă în parte, cu amănunte sensibile distanțându-se una de alta într-un dureros şi nesfârşit extaz. O improvizație inspirată din încântarea sufletului, împrumutând glas visului, liniştei şi păcii, de o respirație uriaşă - fiecare frază, fiecare motiv melodic consumându-se lent cu o transportată abandonare.

În contrast cu părțile anterioare, în care tonalitățile se perindă într-o horă scânteietoare, *Fa diez major-ul* stăpâneşte transparent întreagul final de sonată, cu o senină luminozitate, încă potențată de aspirația continuă a fluxului sonor spre registrul înalt al pianului. Plutim tot timpul într-o irizare de piano şi pianissimo-uri, într-un legănat murmur cromatic, într-o pulsație ritmică de o extremă libertate. Patru sunt inspirațiile melodice ale acestei părți:

- *exclamația dramatică*, întreită tresărire dureroasă a sufletului domolită treptat de monotonia zvonurilor nopții:




- *melopee* răsărind din străfundul amintirilor, pe fundalul de vis a trei sunete cromatice monoton murmurate. Poveste a bunicii... doină plânsă de caval...?



- *resemnare înțeleaptă* întruchipată în cadența inflexibilă a şase tonuri întregi descendente:




- *consolare duioasă, surâzătoare:*

Toate patru sunt glasuri ale nopții înstelate, îmbinându-se într-o vrajă sonoră atât de pronunțat enesciană încât înaintea ochilor îți răsare chipul compozitorului, aşa cum l-a surprins aparatul fotografic în timp ce cânta *Poemul* de E. Chausson.

Pentru interpretarea *Sonatei în fa diez*, suntem ghidați pas cu pas de cele mai amănunțite adnotări. Avem nevoie, desigur, de o cântărire nespus de atentă a indicațiilor date: nuanțe dinamice şi ritmice, caracterul tempilor, tensiunea imenselor arcuri melodice, suprapunerea temelor şi filigranul vocilor mijlocii întregitoare. Enescu nu pregetă să ne atragă atenția asupra diferenței dintre un ***p*** (piano), un ***mp*** (mezzopiano) sau ***bp*** (ben piano), între un *dolce cantabile* ***mp*** şi *teneramente* ***bp***. Cum am putea să nesocotim prin superficialitate grija sa pasionată pentru perfecțiunea re-plăsmuirii mesajului încredințat?

*

*  *

S-ar putea vorbi încă multe, nespus de multe, despre întrepătrunderea imaginației creatoare a interpretului cu opera de artă muzicală, cele precedente fiind doar o încercare de a însufleți procesul de muncă interpretativă prin apelarea conştientă la toate zonele de simțire şi cunoaştere ale sufletului uman. Am fi foarte mulțumiți dacă problema atacată de noi ar fi dezvoltată şi îmbogățită în continuare cu noi aspecte.

Să nu uităm ultimele cuvinte rostite de Schumann: **Studiul n-are sfârşit!**

**Cluj, 3 septembrie 1960**

# *BIBLIOGRAFIE I*


* * * The International Cyclopedia of Music and Musicians, Ed.Dodd, Mead and Comp., New York, 1958

* * * Les grands interprètes (Edwin Fischer), Ed.René Kister, Genève-Monaco

* * * Arta interpretării muzicale, Culegere de studii din literatura muzicală rusă, Ed.Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, 1960

Batka, Richard .............................J.S.Bach, Ed.Reclam nr.3070, Leipzig

Batka, Richard .............................R.Schumann, Ed.Reclam nr.2882, Leipzig

Bălan, Theodor ...........................Franz Liszt, Ed.Muzicală, Bucureşti, 1957

Berkmann, T. ...............................A.N.Essipova, Ed.Muzghiz, Moscova, 1949

Bernstein, Nic.D. .........................Anton Rubinstein, Ed.Reclam, Leipzig

Brezeanu, Barbu .........................„Şase ani de la moartea lui Dinu Lipatti”, Bucureşti,Revista Muzica nr. 12 / 1956

Bülow, Marie von ........................Hans v.Bülow in Leben und Wort, Ed.Engelshorns Nachfolger, Stuttgart, 1925

Bülow, Marie von ........................Hans v.Bülow, Briefe und Schriften, Leipzig, 1896

Chopin, Frédéric ..........................Gesammelte Briefe, Ed. Georg Müller, München, 1928

Corredor, J.Ma. ............................Conversations avec Pablo Casals, Ed.Michel Albin, Paris, 1955

Fischer, Edwin .............................Considérations sur la musique, Ed. Coudrier,Paris,1951

Gát, Jozsef ...................................Die Technik des Klavierspiels, Ed.Corvina, Budapest, 1936

Gavoty, Bernard ..........................Les souvenirs de Georges Enesco, Ed.Flammarion, Paris, 1955

Lesur, Daniel şi Gavoty, Bernard ............................Pour ou contre la musique moderne?, Ed.Flammarion, Paris, 1957

Göllerich, Aug. ............................Liszt, Ed.Reclam nr.2392, Leipzig

Hamel, Fred şi Hürlimann, M,.....Atlantisbuch der Musik, Ed.Atlantis, Berlin-Zürich, 1934

Herriot, Edouard ..........................La vie de Beethoven, Ed.Librairie Gallimard, Paris,1933

Jora, Mihail .................................. „Gânduri despre arta şi viaţa muzicală din trecut şi de azi” Rev. Muzica, nr. 2/1960, pag. 13
Keller, Hermann .......................... Die Klavierwerke Bachs, Ed.Peters, Leipzig, 1950
Kokai, Rudolf .............................. Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken, Ed.Franz Wagner, Leipzig, 1933
Kullak, Adolph ............................ Die Aesthetik des Klavierspiels, Neubearbeitung von Walter Niemann, Ed.C.F.Kahnt Nachfolger, Leipzig, 1905
La Mara ....................................... Franz Liszt. Briefe an die Fürstin Sayn Wittgenstein, Ed.Breitkopf&Haertel, Leipzig, 1899
Lenz, Wilhelm de ....................... Beethoven et ses trois styles, Ed. Bernard, St. Petersbourg, 1852
Livanova, T.................................. Activitatea compozitorilor clasici ruşi ca critici, Ed.Muzghiz, Moscova, 1950
Magidoff, Robert ......................... Yehudi Menuhin, Ed.Robert Hale, London, 1956
Martienssen, Karl Adolf ............. Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens, Ed.Breitkopf & Haertel, Leipzig, 1930
Marx, Adolf ................................. Beethovens Leben und Schaffen, II-er Theil, "Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke", Ed. Breitkopf & Haertel, Leipzig, 1859
Moser, Hans Joachim ................. Georg Friedrich Haendel, Ed.Bärenreiter, Kassel
Münnich, Richard ........................ Aus R.Schumanns Briefen und Schriften, Ed. Kiepenhauer, Weimar, 1956
Neuhaus, H.G. ............................. Despre arta pianistică. Însemnările unui pedagog, Ed.Muz.a Uniunii Compozitorilor din RPR, 1960
Nieks, Friederich ......................... Fr. Chopin, vol II, pag 106-107
Nohl, Ludwig............................... Haydn, Ed.Reclam nr.1270, Leipzig
Nohl, Ludwig............................... Mozart, Ed.Reclam nr.1121, Leipzig
Nohl, Ludwig............................... Beethoven, Ed.Reclam nr.1181, Leipzig
Obrazţov, S.V. ............................. Profesiunea mea, Ed.Cartea Rusă, Bucureşti, 1952
Perger, Richard v. ........................ Brahms, Ed.Reclam nr.5006, Leipzig
Petzold, Richard .......................... Johann Sebastian Bach, WEB Bibliografisches Institut, Leipzig, 1955
Pidoll, Karl v. .............................. Elly Ney, Ed.Helling, Leipzig, 1942
Pourtalès, Guy de......................... Chopin ou le poète, Ed.Librairie Gallimard,Paris,1927
Pourtalès, Guy de......................... La vie de Franz Liszt, N.F.R.Librairie Allimard, Paris, 1928

Prod'homme, I.G. .......................... Beethoven, raconté par ceux qui l'ont vus. Lettres, Mémoirs, etc., Ed. Stock, Paris, 1927

Redenbacher, Else ....................... François Frédéric Chopin, Ed.Reclam nr.5327, Leipzig

Riemann, Hugo ............................ Musik-Lexikon, Ed.Max Hesse, Berlin, 1922

Rolland, Romain .......................... Beethovens Meisterjahre, Ed.Insel, Leipzig, 1930

Schrader, Bruno ........................... Mendelssohn, Ed.Reclam nr.3794, Leipzig

Schweitzer, Albert ........................ J.S.Bach, Ed.Breitkopf&Haertel, Leipzig, 1908

Specht, Richard ............................ Bildnis Beethovens, Ed.Avalun, Hellerau bei Dresden,1930

Spitta, Ph. .................................... J.S.Bach, ediție prescurtată de Wolfg. Schnieder, Ed. Breitkopf&Haertel, Leipzig, 1949

Stanislavski, K.S. .......................... Munca actorului cu sine însuşi, Ed. ESPLA, Bucureşti, 1956

Teplov, B.M. şi Wolkow, N.N. ... Probleme de psihologia muncii şi artei, Cap. "Analiza psihologică a procesului muncii pianistului în vederea interpretării unei opere", Editura de Stat pentru Literatura Stiințifică, Bucureşti, 1952

Ninuca Oşanu Pop

# ANTOLOGIE DOCUMENTARĂ

Cu privire la personalitatea profesoarei
**Ana Voileanu-Nicoară**

# *CRONICI*

**A.P. Bănuț**
1912

Vechei și bunei mele prietene
Ana Nicoară-Voileanu,
cu toată dragostea,
A.P. Bănuț
Brașov, 22.XII.65

## E v o c a r e
## ANA VOILEANU

### Amintiri dintr-un turneu, scrise în preajma concertului din Braşov al artistei

Cetisem anul trecut în gazete că domnişoara Ana Voileanu, fiica asesorului consistorial din Sibiu şi elevă, în ultimul an la Academia de muzică din Viena, şi-a trecut examenul final cu strălucită izbândă, luând şi un premiu şcolar. Era deci de prevăzut că vom avea în curând o reputată pianistă, o artistă de seamă care să răsară deasupra numărului nesfârşit al pianistelor de duzină.

Noi, artiştii, R. şi E. Poparadu, Crişan, Calmusky şi subsemnatul, stam gata de turneu. De data asta aveam de gând să colindăm Bihorul, Sălajul, Sătmarul şi Maramureşul. Eram plini de curaj şi de iluzii. Un singur lucru ne îngrijea, făcându-ne oarecare bătaie de cap: ne trebuia o pianistă care să acompanieze pe cântăreți.

În celălalt turneu avusesem noroc să găsim în mai fiecare oraş câte-o pianistă bunişoară, care, după câteva repetiții, să ne salveze onorabil. Ba am aflat, de pildă, la Lugoj, o pianistă de

mare calibru în persoana doamnei Maria V.Branişte, un veritabil suflet de artistă şi-o bunătate de româncă, jertfindu-se pentru noi şi însoţindu-ne ca acompaniatoare la Oraviţa şi Orăştie.

La dus, cum vă spuneam, ne-a mers bine. În nordul mai rece în ale artei, mai cald însă în cele sentimental-naţionale, ne temeam ca într-un fel de "terra incognita". Preferam să luăm cu noi o acompaniatoare permanentă, care să scutească pe cântăreţi de oboseala repetiţiilor interminabile - o pianistă de rezistenţă, figurând ea însăşi în program ca solistă cu câteva puncte proprii. Şi soarta a vrut s-o găsim, vorba românului, pe sprânceană.

În afară de domnii Gheorghe Dima şi Iosif Blaga, au fost şi alţi membri ai comitetului care ne-au recomandat pentru acest scop pe tânăra pianistă vieneză, domnişoara Ana Voileanu. Corespondenţa de înţelegere ne-a fost scurtă. Din tonul prompt şi sincer al răspunsului fetei citeam gândul foarte bucuros de a pribegi cu noi prin nordul românesc, ce-i era cu desăvârşire necunoscut. După alte câteva scrisori, în care aranjasem cu părinţii ei, doamna şi domnul Matei Voileanu, partea garanţiilor morale, am primit, în sfârşit, îngăduinţa acestora, care îşi lăsau în grija mea paternă fata lor, ca să cutreiere lumea şi ţara în numele Thaliei româneşti.

Domnişoara Voileanu a mai zăbovit niţel la Viena, a trebuit să mai stea două-trei zile şi cu măicuţa ei, aşa că s-a putut asocia turneului abia de la Oradea încolo.

Era o zi calmă. O aşteptam nerăbdători pe peronul gării Oradea. Eram noi, artiştii, şi cei trei simpatici prieteni localnici, care ne-au pregătit concertul şi reprezentaţia orădeană, domnii Roxin, Popa şi .... al treilea e rugat să mă ierte, căci l-am uitat. Acceleratul şuieră ascuţit, frânând brusc.

Din vagon coborî o fată brună, nu prea înaltă, dar trupeşă, cu ochi negri şi cuminţi. Afară de consăteanul ei Ionel Crişan, nici unul din noi n-o cunoştea. Din felul simplu cum ni s-a prezentat, din tonul cald şi prietenesc, lipsit de farafastâcurile caracteristice atâtor pretinse artiste provinciale, din toată ţinuta-i de băiat zglobiu, văzui numaidecât că am de-a face cu un suflet armonios de femeie întreagă.

Şi-a rămas aceeaşi Anicuţa în tot turneul nostru, care a ţinut şase săptămâni: prietenă sinceră şi bună tovarăşă de călătorie, supunându-se lesne împrejurărilor celor mai dificile; totdeauna gata să se jertfească pentru binele obştesc. Niciodată n-a avut cel mai neînsemnat schimb de vorbe cu colegele ei. N-am auzit-o o singură dată să critice haina, coafura, gestul sau apucăturile fetelor cu care călătorea. Dacă în vreo familie - şi în câte familii n-om fi fost noi în şase săptămâni? - era rugată să cânte, nu făcea mofturi, n-o dureau nici mâinile, nici degetele, nici capul, ci cânta şi era mereu dispusă să-i facă oricui o plăcere.

Ba să nu mint: totuşi, am văzut-o o dată ... nemulţumită. În orăşelul X a fost rugată de doamna casei să joace puţin pe forte-pian. Repede în hotărâri, fata s-a executat numaidecât. Dar vai, pianul era discordat până la deznădejde. De la primele acorduri, Ionel Crişan sări de pe scaun ca muşcat de şarpe, plimbându-se de-a lungul camerei cu paşi rari, dar apăsaţi. Deodată,

apropiindu-se de mine, îmi şopti printre buzele strânse, croind un gest à la Hamlet: "Aber lieber Direktor! Auf so'nem urantiken Rumpelkasten sollte eigentlich die Anicuța gar nicht spielen!"[131]

Când o vezi, ai impresia unei rusoaice care învață carte la München sau Geneva. Fire de băiat vesel, gata oricând de-un mic şi nevinovat chef, pururea senină, cu interes acut pentru tot ce e frumos în natură şi-n oamenii cu suflet de artist. Dintre noi toți, ea singură şi-a făcut însemnări complete de călătorie, comentând cele văzute şi auzite prin tot nordul Ardealului.

Cu câtă copilărească bucurie descindea oriunde soseam, şi iarăşi cu câtă durere se despărțea de oamenii ospitalieri şi de locurile romantice, pe care le îndrăgea repede, din tot sufletul. Dar această ființă plăcută, simplă în relațiile ei omeneşti, este în acelaşi timp stăpâna unui suflet cu totul robit muzicii clasice. Dăruită de Dumnezeu cu auz absolut, câştigându-şi toate cunoştințele tehnice care se cer azi unei mari artiste, *Ana Voileanu e pe cale de-a însemna mâine-poimâine o personalitate distinctă în viața noastră muzicală* (s.r.).

Sufletul ei suprasensibil e ispitit şi de patima compoziției şi am aflat că la Viena doamna Lucia Cosma i-a cântat câteva cântece din favoritul ei, O.Goga. Maestrul Dima, care se găsea întâmplător în sala "Bösendorfer" a felicitat-o cu vorbele:

- Anicuţo, să creşti mare!

- Apropo! Poimâine are un concert aci, la Braşov!

- Cum cântă?

- Păi ce să zic? Veniți s-o ascultați!

Eu am auzit-o în tot cursul turneului. Dar mai cu răgaz şi cu mai mult drag decât oricând, în salonul lui Badea Gheorghe, la Băseşti. Noi, "nepoții", îi eram atunci oaspeți de trei zile. Ne refăcuserăm binişor, căci obosisem de-atâta drum şi atâta frământare şi mai ales de multele nopți albe! Acum răsuflam, odihnindu-ne nervii în cea mai ospitalieră casă românească din tot nordul Ardealului.

Era o zi caldă, leneşă, de miez de iulie. Ne refugiasem în odăile mari şi răcoroase şi stam tolăniți pe fotolii, pe sofale, iar Ionel se răsfăța ca un paşă într-un Grossvaterstuhl. Anicuța începuse să joace pe fortepian, cu mâinile, fireşte, căci picioarele îi erau ocupate la pedal. Deodată, îmi zise:

- Vrei să-ți cânt ce-am cântat la examen?

Zic:

- Cum să nu vreau?

Şi-mi luai numaidecât o atitudine de cenzor sever, care caută cu tot dinadinsul să-i găsească

[131] Dar, dragă directore, pe o atît de străveche rablă, Anicuța nici n-ar trebui să cînte

dacă nu cusururi, măcar vr-un nod în papură.

Şi-a început să cânte fata întâi cu ogodul, apoi cu temperament, tot mai cald şi mai inspirat ... până când începusem să n-o mai văd desluşit, parcă se volatilizase ... Mâinile zorite munceau, băteau în clape, se împleteau împinse de-o putere nevăzută... Sub forța demonică a degetelor ce lunecau pe claviatură, pianul plângea, se tânguia, se zbătea într-o frământare dureroasă de tonuri ce țâşneau tumultos, smulse ca dintr-o profunzime, apoi urcau, se subțiau, se pierdeau, se diafanizau, plutind uşor ca un abur, prelingându-se spre neființă, spre ireal...

O fi durat vr-o jumătate de ceas beția sufletească ce mă cuprinsese, care m-a elevat, m-a încântat, m-a frânt şi iar m-a înviorat, dar la sfârşit m-a îmbolnăvit... Căci marea artă mă farmecă în toată ființa, dar pentru ce mă zguduie oare cu atâta putere, pentru ce mă doare până-n fundul sufletului?

Iar când s-a isprăvit Rapsodia lui Liszt, pe fruntea fetei se juca, cochetând cu cârlionții ei de abanos, o rază de soare ce pătrundea prin storul geamului. Ridicându-se uşor ca un băiat sprințar şi privindu-mă drept în ochi, m-a întrebat:

- Cum ți-a plăcut?

Cu capul greu de puternica impresie, m-am apropiat domol de dânsa şi, sărutându-i măna, am rămas tăcut ... nu puteam scoate o singură vorbă! Dar ea, râzând ştrengăreşte:

- Se vede c-am avut darul să te fac sentimental...

Pe când cătam în ochii ei galeşi, dibuind adjectivul care să mă scoată din încurcătură, intră pe uşa din fund badea Gheorghe, care o ascultase şi dumnealui din grădină şi, punând părinteşte mâna pe umărul fetei, zise în dulceagul său dialect sălăjan:

- Țucu-ți mânurile, nepoata moşului, că mândre tonuri ştii tu scoate din claviru aiesta bătrân!

Din Tempi passati. Evocări,

Editura pentru literatură, Bucureşti, 1956, pag. 219

**T. Codru**

Mai 1913

## Concertul Lucia Cosma

Doamna Lucia Cosma e o apariție neobişnuită în societatea noastră priponită de conservatorismul strămoşesc. Ființa d-sale de la prima vedere îți face impresia unei flori exotice rătăcite pe plaiurile frumosului nostru Ardeal. Eleganța distinsă, ritmul mişcărilor, naturalețea aristocratică a gesturilor te opreşte şi fără să vrei te întrebi: "Cine o fi străina asta?" Noblețea înfățişării pare a-ți spune că e o frumoasă fiică a Albionului, iar finețea grațiilor, că e o drăgălaşă ființă de pe malurile Senei. Şi mirarea ta nu mai are hotar când afli că e o române din Ardeal, din Sibiu ... Te apropii şi după câteva frânturi de conversație, te convingi că şi sufletul e în cea mai desăvârşită armonie cu exteriorul. Vezi imediat că ai în fața ta o femeie cultă, cu scăpărări şi finețe de inteligență, *cu suflet european* . [...] Avea un program bogat, poate chiar prea bogat, cu bucăți din Verdi, Mozart, Schumann, Grieg, Hugo Wolf, Debussy şi alți compozitori moderni. [...] Artistele au încântat publicul din imensa sală de la *Gesellschaftshaus*. Au cântat şi câteva cântece româneşti de Dima şi Brediceanu. Când a ajuns la fermecătoarea melodie poporală - fermecătoare în simplitatea ei - cu refrenul "Hai, pe sub flori mă legănai!", cântăreața parcă se prefăcuse într-o zână a doinelor noastre. Şi saşii au avut satisfacția lor națională. Delicata cântăreață a ținut să-i delecteze cu cântece din Berta Bock şi Artur Stubbe.

*Acompaniamentul la pian l-a ținut domnişoara Anicuța Voileanu, minunata noastră pianistă, care a mai executat şi singură, şi cum numai d-sa ştie, câteva bucăți din Beethoven. Domnişoara Voileanu e o întrupare fericită a artei. Fiecare fibră din sufletul ei are ceva din tremurul, din vibrația muzicală a firii. În ființa ei, iarăşi exotică pe plaiurile Ardealului, parcă trăieşte o simfonie a primăverii care trezeşte atâtea nădejdi ...* (s.r.)

Concertul a fost, cred, pentru Sibiu, o adevărată sărbătoare artistică. Toți cei ce-au lipsit, pot să regrete. Mai amintesc că venitul acestui minunat concert e destinat pentru şcoala de industrie a Reuniunii femeilor din localitate, în care se cultivă cu atâta pricepere arta noastră poporală.

Revista Luceafărul

## Extrase de presă referitoare la recitalurile BACH

7 sept. 1921

## Recital de pian Ana Voileanu*

Câteva ore de delectare muzicală de o înaltă ținută artistică le datorăm artei interpretative a Anei Voileanu. Recitalul de pian care a avut loc ieri seara în sala "Unikum Kammerspielhaus" a fost dedicat geniului lui Johann Sebastian Bach, programul fiind alcătuit exclusiv din creațiile sale. Am avut adesea prilejul de a savura arta matură a Anei Voileanu în redarea creațiilor diferiților compozitori, întotdeauna cu senzația că a pătruns pe deplin particularitatea fiecăruia dintre cei interpretați, şi totuşi avem impresia că această comuniune cu opera muzicală, pătrunderea momentului psihic ca şi a cadrului exterior - tehnica pretinsă de compoziție - se manifestă la ea cel mai puternic față de creația lui J.S. Bach.

După cum suntem obişnuiți a spune că Bach ar avea propriul său public, tot astfel se vorbeşte şi despre o tehnică specială a interpreților lui Bach. În orice caz artista dă dovadă de o deosebită elasticitate a muşchilor mâinii şi ai brațului, o minunată uşurință a tuşeului, care în ciuda efortului depus nu permite niciodată apariția oboselii, făcându-o capabilă să parcurgă un program atât de cuprinzător de muzică de Bach, pentru a o realiza atât de impresionant după cum ne-a demonstrat-o ieri Ana Voileanu. Dacă se afirmă că muzica lui Bach este domeniul cu totul propriu al Anei Voileanu atunci prin aceasta se spune totodată că modul ei de expresie este de o claritate de cristal, ritmica hotărâtă şi pătrunsă de pulsul vieții, simțul stilistic sigur. Întrucât în interpretarea sa ține seama şi de latura emoțională pe care Bach a dorit să o exprime, ea trăieşte lucrările atât de intens încât redarea lor este deosebit de convingătoare.

În program a apărut ca primul număr aşa-numitul *Concert italian în Fa major*, socotit oarecum ca o introducere în lumea lui J.S. Bach. De la bun început Domnişoara Voileanu a creat prin excelenta redare a operei o atmosferă care a dăinuit pe tot parcursul recitalului: o totală comuniune cu artista. Partea mijlocie a programului au constituit-o *6 preludii şi fugi* din "*Clavecinul bine temperat*", reunite câte trei într-un număr. Emil Neuman se pronunță despre această creație: "Nu există nici o dispoziție, nici o stare sufletească şi nici o tulburare emoțională cauzată printr-o lovitură a sorții, pentru care cel căruia limbajul sunetelor îi este accesibil nu ar găsi în "Clavecinul bine temperat" - fie într-unul din preludii, fie într-una din fugi - expresia corespunzătoare şi hrana spirituală pentru purificarea eului său lăuntric şi pentru restabilirea echilibrului pierdut". Am audiat aşadar într-o desăvârşită interpretare câteva perle din această creație de o deosebită importanță: *Preludiul şi fuga în Re major* care începe oarecum cu sunete de

* Versiunea românească a articolelor din limba germană aparține regretatei traducătoare Erika Fotino

fanfară, evoluând apoi spre zonele sublimului; cel în mi bemol minor, melancolic şi totuşi consolator; cel în Re major, sprinten şi încântător; cel în Mi bemol major într-o continuă intensificare a expresiei; *Preludiul* în do diez minor care se leagănă în vise plăcute, a cărui fugă se structurează într-o ascensiune nestăvilită şi grațiosul, fermecătorul *Preludiu în la minor.* În încheiere grandioasa *Fantezie şi fugă în sol minor* pentru orgă în prelucrarea lui Franz Liszt, a cărei redare tehnică şi expresivă a fost eminentă.

Aplauzele furtunoase ale publicului, care după terminarea programului dintr-o lipsă de modestie lesne de înțeles nu şi-a părăsit locurile, au obligat-o pe Domnişoara Voileanu să reapară de nenumărate ori în fața rampei pentru a primi ovațiile şi abundența de buchete de flori.

**Km.** *Deutscher Tageblatt*, Sibiu

24 nov. 1921

O dificilă sarcină şi-a asumat Anita Voileanu: aceea de a-şi captiva auditorii o seară cu creații bachiene pentru pian. În măsura în care am fost prezent la concert pot afirma că a fost îndreptățită speranța artistei de a nu fi greşit în privința receptivității auditorilor ei. *Trei preludii şi fugi* (Re major, Mi bemol major, re minor) le-a interpretat cu un ritm bine echilibrat, poate puțin prea impersonal, prea pedagogic (dar atât de pedagogic nici nu este Bach în *Clavecinul său bine temperat*). Bună a fost interpretarea concertului italian în care artistei i-a reuşit mai ales duioasa cantilenă a părții mijlocii.

*Berliner Morgenpost*

27 nov. 1921

Anita Voileanu (Sala Bechstein) a interpretat la pian exclusiv Bach. Dispune de o admirabilă tehnică dar l-a interpretat pe maestru într-o manieră prea virtuoasă. Într-un mod de-a dreptul uimitor zburau mâinile ei cruciş şi curmeziş peste pasajele *Concertului italian*.

*Berliner Börsen-Courier,*

30 nov. 1921

În recitalul din Bechsteinsaale Anita Voileanu a interpretat într-un mod excelent muzica lui Bach. Există ce-i drept nivele de pătrundere mai profunde sau mai înalte, oricum le-am spune. Însă modul în care temperamentul sudic şi tehnica excelentă sunt capabile să intuiască şi să redea esența sobrietății nordice, acesta este un interesant indiciu al puterii muzicii de a uni pe plan spiritual omenirea.

*Berliner Lokalenzeiger*

2 dec. 1921

Faptul că pianista Anita Voileanu posedă un gust muzical temeinic şi serioase aspiraţii artistice, se putea deja deduce din alcătuirea programului ei de concert care cuprindea exclusiv creaţii de J.S. Bach. Ceea ce însă nu se putea şti dinainte (şi publicul pare să nu fi ştiut! De fapt sala trebuia să fi fost arhiplină!) este faptul că avem de a face aici cu o pianistă de înaltă ținută artistică! Una dintre puţinele care sunt nu numai chemate, ci predestinate să ne dezvăluie profunzimile tainice ale artei bachiene. Nu vreau să vă vorbesc despre tehnica ei desăvârşită, despre arta tuşeului ei care face faţă celor mai fine nuanţe dinamice, nici despre memoria ei muzicală pe care - fără îndoială - nu o întâlneşti prea des (artista a interpretat pe dinafară *6 preludii şi fugi* din "*Clavecinul bine temperat*", *Concertul italian*, *Ciaconna* în prelucrarea lui Busoni şi transpunerea lui Liszt a *Fanteziei* şi *Fugii în sol minor pentru orgă*). Toate acestea sunt într-adevăr demne de admirat. Dar ceea ce îi dă realizării ei amprenta excepţionalului, a unicităţii, este transpunerea la nivel spiritual, grandoarea concepţiei. Aici întâlnim o adevărată forţă de plăsmuire re-creativă, o autentică personalitate! Ascultaţi-o pe Anita Voileanu!

*Allgemeine Musikzeitung*, Berlin

2 dec. 1921

Anita Voileanu în fine a avut curajul să dea un recital Bach. Renunţăm la toţi chiulangiii. Facem apel la gustul cultivat al celor cu serioase opinii muzicale care şi-au manifestat sincerele recunoştinţe.

*Berliner Tageblate*

6 dec. 1921

Trebuie menţionat în primul rând recitalul de pian al Anitei Voileanu, dedicat lui J.S. Bach, pentru al cărui stil şi manieră, artista dă dovadă de o autentică înţelegere. Interpretarea ei se caracterizează printr-un tuşeu plin, puternic, structurare clară şi tehnică sigură, calităţi care şi-au găsit expresia mai ales în foarte dificila *Ciaconna* prelucrată de Busoni.

*Berliner Volkszeitung*

5 apr. 1922

## Recital Anita Voileanu

Pianista româncă Anita Voileanu a dat şi la noi un recital Bach, cu care repurtase deja la Berlin acel incontestabil succes. Ea a interpretat *Preludii şi fugi* din "*Clavecinul bine temperat*". *Concertul italian*, *Ciaccona* şi *Fantezia şi Fuga pentru orgă în sol minor* în prelucrarea lui Liszt. Muzica lui Bach pe care ne-a oferit-o nu a fost aceea pe care suntem obişnuiţi s-o ascultăm. A fost mai vioaie, mai însufleţită, pe alocuri străbătută de o nuanţă profund tragică, dureroasă. Această interpretare n-a dăunat însă conducerii instrumentale clare a liniei melodice. Tuşeul şi tehnica artistei trădează Şcoala vieneză. Publicul i-a mulţumit cu ovaţii spontane. Nu ne este posibil să pronunţăm o opinie definitivă asupra personalităţii tinerei artiste înainte de a avea ocazia să auzim şi lucrări de alţi compozitori în interpretarea ei.

**H.J.** *Leipziger Volkszeitung*

7 apr. 1922

Anita Voileanu a dat un recital de pian cu muzică de Bach. Tânăra artistă dispune într-un mod strălucit de condiţiile tehnice pentru interpretarea lui Bach, o desăvîrşită independenţă şi velocitate egal formată la ambele mâini, totodată dând dovadă de multă ingeniozitate şi temperament în interpretare. Am avea de obiectat doar în privinţa succesiunii pieselor interpretate; este necesar ca într-un recital Bach să se cuprindă una dintre inegalabilele suite, totodată considerăm supărătoare şi nelalocul lor prelucrările moderne ale creaţiilor sale, care iau cu asalt claviatura.[*]

**mst.** *Leipziger Neueste Nachrichten*

[*] Se referă la prelucrările lui Liszt şi Busoni. (n.r.)

Dar deja în Decembre 1922, m-am prezentat înaintea publicului clujean cu un recital de pian, în care programasem aproape numai audiții prime în viața muzicală ardelenească: Chaconne de Bach-Busoni, cele cinci Humoresken de Reger, Sonata op. 110 de Beethoven și în primă audiție absolută: „Impresiile dela țară" ale noului nostru coleg la Conservator: Marțian Negrea.



Pentru noi, pianiștii romîni concertiști, în special cei din Ardeal, aportul creator pianistic al lui Marțian Negrea a-nsemnat o adevărată binefacere. Am și dorit dela început să prezentăm publicului romînesc al Clujului o muzică cultă romînească izvorîtă atît dintr-un suflet autohton cît și din o măestrie compozitorică de nivel profesional ireproșabil. Ciclul „Impresiilor" ne-a căzut în brațe ca un mănunchi de ghiocei și am avut deosebita șansă să le fiu cea dintîi interpretă. Autorul m-a recompensat, dedicîndu-mi-le. Iar cuvintele de apreciere – așa cum numai El știa să le aleagă – ale lui Lucian Blaga au adăugat supremă strălucire asupra acelei seri de muzică în care glasul proaspăt, senin, al melosului romînesc se-mpătia cu grație inspirațiilor melodice ale apusului muzical glorios

Pagină din manuscrisul autobiografic existent în fondul Ana Voileanu-Nicoară la Arhivele Statului – Cluj-Napoca

**Lucian Blaga**
4 ian. 1923

# Anicuța Voileanu*

"Cine vrea să audă pe Bach, trebuie să asculte pe domnişoara Voileanu" - cam acestea au fost cuvintele unui critic muzical german nu de mult, când artista se hotărâse să ducă ceva din patima sudică în gravitatea severă a nordului. S-au rostit judecăți definitive asupra Anicuței Voileanu din partea celor mai chemați - şi atributul de "congenială lui Bach" l-a cucerit simplu şi frumos; s-ar putea zice că această unanimă recunoaştere i-a căzut în mâni tot atât de fireşte cum cade un măr răscopt de pe o creangă. Să însemnăm un rând despre sufletul artistei, care păşeşte cu siguranța de copil minune pe coardele nevăzute ale lumii, concentrat asupra sa în ascultarea unor melodii interioare ? Ar fi aşa de multe de spus. În orice caz afinitatea electivă ce o împinge cu simpatie tremurândă spre Bach angelicul, ne place s-o interpretăm ca un simptom al marii religiozități, care cu atâta întârziere se reîncepe în omul de astăzi. Anicuța Voileanu e de cele mai adeseori patimă adânc reținută, - zvâcnirile sufleteşti se prelungesc dincolo de noi pe clapele unui instrument imaginar - cu putere copleşitoare. Câteodată totuşi sufletul - dăruit cu mână largă spațiului mort - are picurări atât de fine încât îți vine aproape să crezi că artista nu atinge coardele pianului cu degetele, ci cu un clipit de pleoape pătimaş aplecate. Concertul de aseară l-am dorit mult. O singură vină i-o strigăm Anicuței Voileanu: prea rar ne dă prilejul să-i ascultăm liturghiile oficiate cu atâta convingere. De la profunzimile beethoveniene auzite ieri până la salturile umoristice ale lui Max Reger, am putut urmări în multe ipostaze sufletul colindător al omenescului lut. O surpriză au fost fără îndoială lucrările tânărului compozitor Marțian Negrea care în "*Impresiile sale de la țară*" nu e numai o mare făgăduință ci ne dă mici opere închegate cu măiestrie uimitoare. E o încercare de muzică nouă, care se brodează exclusiv pe starea sufletească, distilată până la ultima expresie şi frumos împletită cu motive auzite în momente de linişte din sângele strămoşesc. Negrea are aici fineți pentru cari urechile nu sunt încă destul de pregătite. A plăcut îndeosebi "Alunelul", unde motivul românesc e stilizat cu o rară destoinicie de exprimare. Lucrările lui Negrea reamintesc pe cele ale tânărului pictor Demian ale cărui madone sunt împodobite cu catrința românească şi cu mielul românesc - în câteva linii reduse cu unică grație. Anicuța Voileanu a dovedit un nobil gust mai mult când a luat în programul ei acest început, care întinde o aripă îndrăzneață spre viitor.

Rev. *Patria*, nr.3 pag. 1

* Între 1920-1943, Lucian Blaga a publicat *Tablete* închinate unor mari personalități. Debutul s-a realizat prin articolul „visătorii” care deschide galeria oamenilor iluştri prin cuvintele: „Cele mai frumoase lucruri cu care se poate mândri omenirea ne vin de la visători. Făuritorii de visuri sunt reprezentanții cei mai aleşi ai poporului *Homo sapiens*. Ei învață pe cei mulți să se ridice de la o existență pur şi simplu la o existență superioară.” L. Blaga – *Vederi şi istorie,* Editura Porto Franco, Galați, 1992

**Adrian Maniu**

10 oct. 1923

## Muzică de cameră - întâiul concert

Inițiativa înțeleaptă a unui distins grup de doamne din Cluj, a avut norocul în fundarea unei serii de concerte de muzică de cameră să găsească un trio de artişti desăvârşiți, străluciți executanți şi selecționari ai unui repertoriu ales. Trio Anicuța Voileanu, Bobescu şi de Angelis este deasupra oricărei laude şi concertul de Duminecă odată cu comemorarea pioasă a centenarului César Franck a adus un val de inspirație muzicală transformând concertul într-o sărbătoare. Domnul Bobescu a arătat că e nu numai un excelent dirijor, ci şi un perfect violonist. Domnul de Angelis e un talent grav şi vibrant. Domnişoara Voileanu însă ne-a dat teama de a o pierde. Suntem atât de amar obişnuiți ca talentele mari să ne părăsească încât ne e frică să o mai lăudăm. Ne gândim cu neplăcere la ziua când Bucureştiul va căuta să o rețină sau străinătatea care a preamărit-o şi nu o uită. Ar fi păcat şi o pierdere atât de mare încât am vrea să criticăm şi nu reuşim. Atragem însă atenția Ministerului care împărțind sute de mii de lei unor turnee de operetă mediocră, neglijează cu totul această societate de muzică superioară, care prin jertfita ieftinătate a prețului constituie o excelentă putere de educație.

Rev. *Patria*

**Laurian Nicorescu**

3 nov. 1923

## Concertul pianistei Anicuța Voileanu

Sâmbătă în 3 Noiembrie a fost în sala Prefecturii primul concert, din acest sezon, al domnişoarei Voileanu, distinsa profesoară de pian a Conservatorului Român din localitate.

Domnişoara Voileanu nu este o începătoare, ci o artistă desăvîrşită în cel mai adevărat sens al cuvântului. Prin concertele sale, numeroase, date până acum în țară şi străinătate, s-a impus ca una din cele mai perfecte virtuoase ale pianului, ca o interpretă erudită şi subtilă a literaturii muzicale clasice şi moderne, şi înainte de toate ca o personalitate artistică interesantă şi deosebit de simpatică.

Programul bogat, de o valoare artistică superioară, compus din operele lui Bach-Liszt, Hässler, Kirnberger, Rameau, J.Chr.Bach, Ph.E.Bach, Beethoven, Chopin şi Debussy a fost interpretat foarte just, cu o uşurință şi rezistență uimitoare.

D-şoara Voileanu este una dintre acei puțini artişti, inteligenți, cari nu urmăresc succesul

prin acrobatism; la dânsa tehnica desăvîrşită este un mijloc natural şi cinstit pentru a tălmăci torentul simțirilor cari o frământă şi principiile estetice superioare cari o stăpânesc atunci când interpretează o capodoperă. Lipsită de orice scop egoist de a se impune personal, ea cântă de dragul muzicii, pentru cei care o ascultă, ca arătându-le frumusețile divine create de maeştrii nemuritori, să le procure plăcere, să-i câştige prieteni ai muzicii, să le rafineze gustul şi să le îmbogățească cultura muzicală.

Conştientă de importanța covârşitoare şi incomparabilă pe care o au concertele, serioase, în crearea culturii muzicale a unui popor, a anunțat, cu modestia caracteristică adevăraților artişti, o serie de serate muzicale cari vor cuprinde bucăți alese şi caracteristice din literatura universală a pianului, pe cari le aşteptăm cu plăcere.

Publicul, select şi inteligent, care a participat la primul concert a răsplătit prin aplauze însuflețite şi sincere, intenția nobilă şi plăcerea deosebită pe care li-a procurat-o măiestria, cultura şi personalitatea artistei Anicuța Voileanu.

Rev. *Cultura poporului*

**George Oprescu**

11 nov. 1923

## Concertul Voileanu

D-şoara Voileanu a dat Sâmbătă, 3 Noembrie, primul său concert în acest an. Programul, foarte interesant, mergea de la secolul XVII până la Debussy. Odată mai mult Domnişoara Voileanu ne-a arătat nu numai că este o excelentă pianistă, dar că este una din cele mai bune ce avem.

Spre deosebire de alții, D-sa are respect şi pietate de muzica ce execută, şi acest lucru singur însemnează foarte mult. În vremea noastră, în care numeroşi artişti, de altminteri dotați, deformează pe întrecute, cu voință, lucrurile arhicunoscute ce cântă, numai spre a fi remarcați de public şi taxați de originali, d-şoara Voileanu se apropie cu sfială, cum se cuvine, de marii compozitori şi căutând să-i redea aşa cum i-a priceput, în toată sinceritatea, după atâți alți interpreți, pune totuşi o notă personală a ei şi face dintr-o execuție tradițională un lucru destul de nou. D-sa îşi zice cu drept cuvânt: când e aşa de greu şi meritoriu să pătrunzi până în adâncul ei o Sonată de Beethoven, la ce ar sluji să rupi cu tradiția şi s-o prezinți, executând-o, cum nimeni n-a mai prezentat-o până azi? Trebuie să fie cineva ori prea naiv, ori prea orgolios ca să gândească astfel.

La această pietate pentru compozitor, d-şoara Voileanu adaugă o rară înțelegere a operelor de artă. Bucățile cele mai deosebite ca tendințe, ca motive de inspirație, ca sentiment, se învecinau în acelaşi program. Pentru fiecare, d-şoara Voileanu a avut nota care trebuia, stilul. Şi dacă, pentru a judeca concertul de acum, facem puțin apel şi la impresiile noastre de la şedința de muzică de cameră din săptămâna trecută, atunci suntem nevoiți să recunoaştem că cine cântă Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Debussy aşa cum am auzit, acela îi pricepe cu adevărat.

Căci la calitățile deja remarcate, trebuie să mai adăugăm o alta fără de care totul s-ar reduce la onorabile "intențiuni". D-şoara Voileanu posedă şi tehnica necesară pentru a exterioriza aceea ce simte şi înțelege. Fiind în stare să execute, cu virtuozitatea de care a dat dovadă, dificila *Fantezie şi fugă* de Bach, îngreuiată încă, - în ambele sensuri - de Liszt şi acel mănunchi de melodii şi danțuri spirituale, fine, uşoare, ale contemporanilor şi urmaşilor lui Bach, în special admirabilul *Tourbillons* şi serioasa *Sonată* a lui Scarlatti, interpretând în perfecție, fără să fi auzit-o undeva, muzica cea mai inteligentă pe care a produs-o secolul nostru, şi cea mai rafinată, cea a lui Debussy, pianista ne-a arătat că posedă în chip desăvârşit tehnica instrumentului.

Şi cum mai ştiu că D-şoara Voileanu mai este şi extrem de muncitoare, mi se pare logic să cred că toate speranțele îi sunt permise.

Tocmai de aceia şi pentru că o adevărată artistă ca dânsa se judecă în comparație cu cei mai străluciți interpreți ai pianului, aş avea oarecari obiecțiuni de făcut. Pentru ce, din opera lui Bach, îşi alege totdeauna bucăți transcrise de alții, de data aceasta de Liszt, care este un suflet admirabil, o ştiu prea bine, un muzicant distins, deşi cam dulceag, dar care cu un temperament aşa de deosebit de al lui Bach, mai are şi păcatul că e pianist virtuos şi vede bucata muzicală mai ales ca un pretext de a pune în evidență calitățile pur pianistice ale executantului? Poate că şi Chopin a fost cântat cam prea într-o notă de virtuozitate, fără acea adâncime pe care el o are în realitate.

Publicul clujean nu s-a grăbit să vină. N-ar fi nimic de zis, dacă în acelaşi timp, pentru aproape acelaşi preț, n-ar fi pline cafenelele unde "concertează" cine ştie ce lăutar.

*Conştiința românească*

7 feb. 1924

## Recital de pian Ana Voileanu

Faptul cel mai remarcabil pe care am dori să-l constatăm în arta Anei Voileanu este continua ei evoluție: cu un renume deja binecunoscut în centrele muzicale ale Europei centrale, ea continuă să muncească cu asiduitate pentru aprofundarea şi interiorizarea artei ei interpretative. Aceasta demonstrează cât de intens a înțeles Ana Voileanu esența artei interpretative astfel încât avem de a face, ca să zicem aşa, cu o desprindere din materialitate a muncii pianistice. Baza execuției muzicale este tehnica, aici însă este vorba de mai mult: aici fiecare sunet este trăit şi îşi are caracterul propriu şi ca entitate care se contopeşte în totalitate sau se desprinde din aceasta. La aceasta se mai adaugă orizontul muzical larg cuprinzător, care permite ca tot ceea ce cântă să ni se înfățişeze ca unitate. Acestea sunt momentele prin care interpretarea ei permite realizarea celui mai înalt grad al artei de reproducere, re-crearea momentană a lucrării muzicale. Astfel înzestrată, artista va păşi cu siguranță pe drumul care de la natură îi este deja predestinat. Cele ce le-am ascultat ieri au fost, fără deosebire, de o desăvîrşită frumusețe.

"Astăzi este într-o dispoziție deosebit de bună" spunea o doamnă care frecventează adesea concertele noastre. Şi aşa trebuie să fi fost. - Programul serii a fost deschis cu *Fantezia şi fuga în sol minor pentru orgă,* în prelucrarea lui Liszt, au urmat apoi miniaturi preclasice în care artista dă dovadă de înaltă măiestrie. Cât de îndatorați îi suntem pentru Hässler, Rameau, Kirnberger, Bach-fiii şi Scarlatti. Am dori să relevăm interpretarea pieselor "*Tourbillons*" de Rameau, "*Tempo di Gavotta*" de Chr.Bach, "*Solfeggio*" de Em.Bach (lucrare pe care o recomandăm cu insistență şi pentru predarea pianului!) şi "*Sonata în Do major*" şi "*Fuga pisicii*" de Scarlatti. Punctul culminant al recitalului l-a constituit *Sonata în Mi major* op.109 de Beethoven, a cărei tălmăcire din partea artistei a avut darul să ni-l înfățişeze pe autor ca învingător asupra tuturor suferințelor, ceea ce a rezultat în special din finalul clasic-romantic al minunatelor variațiuni. "*Suite Bergamasque*" de Debussy, una dintre cele mai îndrăgite creații ale compozitorului, a ajuns în fine şi la noi. Finețea atmosferei este excepțională. Ne-au plăcut mai ales piesele dansante - *Menuette* şi *Passepied*. "*Clair de lune*" este un adevărat murmur în razele lunii. Suntem de părere însă că această piesă miniaturală şi-ar găsi mai bine locul în cadrul muzicii de salon. În încheiere am ascultat *Studii* de Chopin, dintre care am aminti doar: op.25 în La bemol major şi op.10 în do diez minor şi do minor.

**B.G.** *Deutsche Tagespost,* Sibiu

9 feb. 1924

## Mişcarea culturală şi artistică în Sibiu
## Ana Voileanu

Când vorbeşti despre artista Ana Voileanu nu poţi să ţi-o închipui decât înaintea claviaturei pianului, într-o atitudine de visare şi inspiraţie, gata în orice clipă ca la un gest nevăzut să toarne viaţă, zbucium, furtună şi senin în rigidele bucăţele de os ale instrumentului.

Muzica pentru această mare artistă a noastră este o condiţie de viaţă. Trăieşte pentru ea - nu putem zice şi "prin ea" fiindcă noi n-am ajuns încă să ne putem susţine şi aprecia valorile artistice după cum ar trebui. Faptul acesta l-am putut observa şi la ultimul concert, care l-a dat - nu demult în Sibiu - unde străini de legea ei, dar admiratori ai talentului artistei, au venit în număr mai mare decât aceia, în numele cărora a dat concertul. […..]

Capricioasa de glorie - care e atât de avară cu cei cari umblă după ea - a fost destul de darnică cu artista Voileanu, care n-a căutat-o niciodată, dar în drumul ei spre progres a întâlnit-o pretutindeni.

**I.B.** Rev. *Foaia poporului*

***

1927

## Concertul pianistei Ana Voileanu

Clipe neuitate de supremă beatitudine estetică şi mândrie naţională ne-au fost procurate de ilustra artistă Anicuţa Voileanu. [...] Programul bogat şi variat consacrat în mare parte maeştrilor clasici s-a bucurat de o interpretare superioară cum numai din partea celor "mai mari" am avut prilejul să ascultăm. D-ra Voileanu posedă o tehnică formidabilă, de o claritate şi egalitate impecabilă, un tuşeu distins şi foarte expresiv, o susceptibilitate profundă pentru detaliile partiturilor, vervă strălucită şi căldură, reuşind la desăvârşire să-şi contopească sufletul cu simţămintele şi gândurile muzicale ale compozitorului redând opera de artă în cea mai perfectă concordanţă cu intenţiunile autorului [...]

Publicul extaziat de admiraţie a sărbătorit-o cu aplauze furtunoase, rechemări şi jerbe de flori, silind artista să îmbogăţească programul cu suplimente de Brahms. Anicuţei Voileanu îi vom păstra în amintirea noastră un loc privilegiat pentru frumoasele-i eforturi artistice şi cinstea deosebită ce o face geniului românesc.

Rev. *Dacia*

***

29 feb. 1928[*]

[...] Ne gândim la persistența eroică a Maestrului Enescu şi a altor artişti de seamă, care n-au obosit ani de-a rândul pentru a face educația muzicală a publicului bucureştean, şi, în sfârşit au reuşit a crea în capitala țării un public, care să poată urmări cu înțelegere operele lui Ravel şi Stravinski.

La noi în Ardeal, încă sunt câțiva *idealişti* care îşi impun această frumoasă sarcină şi doamna Veturia Ghibu şi domnişoara Ana Voileanu fac parte din această pleiadă de îndrumători pe tărâmul muzical cultural. Însă, față de indiferentismul publicului, trebuie să-şi iubească arta şi menirea cu multă pasiune, ca să nu obosească, bătând la uşa sufletelor încă atât de zăvorâte. [...]

Rev. *Patria,* Cluj

***

22 nov. 1928

[...] Atracția principală a serii a fost concursul pe care şi l-a dat Anny Voileanu la acest concert. Această artistă ne conduce ca o regină prin palatele clasice, înălțate până în cer, ale muzicii de Bach. Totul se scufundă în jurul nostru, uităm de locul în care ne aflăm, unde se deschide în fața noastră o altă lume, una mai bună, mai frumoasă, iar după minunata ei interpretare, nebănuită vreodată, - al cărei acompaniament cu o preciziune şi finețe absolută i-a servit un cadru vrednic, - publicul minute întregi nu şi-a putut reveni. Aplauze îndelungate şi ploaie de flori au exprimat extazul publicului care de abia a reuşit să se dezmeticească de sub influența acestei arte uimitoare. Niciodată n-am auzit muzica lui Bach interpretată în acest fel. Voileanu ne-a prezentat-o ca pe o vie realitate magnifică. Dânsa este o mare artistă, acest lucru de mult este cunoscut în străinătate, numai noi nu l-am ştiut. Mulțumim melomanilor că au adus-o pe Dânsa la noi, şi sperăm că de acum înainte va face auzită mai des arta ei strălucitoare.

*W.A. Déli Hirlap., Rubrica* ***Artă***[**]

[*] Veturia O. Ghibu: *Amintiri despre George Enescu* , Editura Albatros, Bucureşti 2000, pag. 79
[**] Traducere din limba maghiară – D. Balint

**Alma Cornea**

15 dec.1929

## Concertul pianistei Ana Voileanu-Nicoară

Sâmbătă la 14 dec. a avut loc concertul marii pianiste românce D-na Ana Voileanu-Nicoară, distinsa profesoară a Conservatorului de muzică şi artă dramatică din Cluj.

Rar de tot îi este dat criticei prilejul de a putea vorbi de un concertist cu atâta entuziasm şi fără reticenţe, ca şi la concertul d-nei Ana Voileanu-Nicoară ale cărei extraordinare calităţi muzicale au consacrat-o nu de mult şi în străinătate în rândurile pianiştilor reputaţi, căci d-sa nu este numai o excepţională virtuoasă, ci o interpretă de cea mai desăvîrşită muzicalitate şi de cea mai aleasă structură sufletească.

D-na Voileanu ne-a executat câteva *Preludii şi Fugi* din *Wohltemperiertes Klavier* de Bach a căror interpretare erau adevărate pilde de frumuseţe curată, de realizare deplină a concepţiilor muzicale.

Dacă, calificativul de "creator" nu ar avea o accepţiune prea strâns legată de creaţiunea artistică propriu-zisă şi ar fi cu putinţă alăturarea acestui calificativ şi unui interpret, desigur că d-na Voileanu ar fi aceea care ar justifica mai cu temei această alăturare. Tot aşa admirabil ca piesele de Bach a fost şi *Sonata op.110* de Beethoven mai ales ca adâncire şi stil. Ne-a uimit în special jocul clar în ansamblu a mai multor voci din ultima parte a Sonatei (cea mai frumoasă Fugă ce s-a mai scris după Bach).

Plăcută surpriză a fost desigur pentru melomanii noştri muzicali Lucrarea d-lui Marţian Negrea, colegul de profesorat al d-nei Voileanu de la Conservatorul din Cluj. Sonata d-lui Negrea scrisă în stil românesc izbuteşte să cucerească din primul moment prin avântul extraordinar, prin pătrunzătoarea intensitate a temelor, prin concentrata pasiune a ideilor melodice, prin sonorităţi delicioase şi modulaţii hiperinteresante, ritmul vioi şi infinita abundenţă a celor mai variate nuanţe, atâtea frumuseţi ce creşteau insinuante din prea frumoasa interpretare a ilustrei artiste. Îndeosebi au impresionat minunatele fantezii din *Kreisleriana* lui Schumann, pe care artista le-a interpretat cu multă poezie, spirit şi o facilitate extraordinară.

Evident că d-na Voileanu este astăzi cea mai mare pianistă româncă. Publicul extaziat de jocul minunat al artistei a ovaţionat-o călduros, răsplătind-o cu aplauze frenetice, flori şi o superbă coroană de lauri. Cu o rezistenţă formidabilă, sărbătorita artistă a mai adăugat un splendid *Intermezzo* de Brahms.

Rev. *Voinţa Banatului,* Timişoara

**George Breazul**
1929

## A XIX-a audițiune a Societății Compozitorilor Români

[...] A avut Negrea şi norocul ca *Sonatina* să-i fie prezentată aci în Bucureşti de eminenta pianistă de la Cluj, colega de profesorat a lui Negrea la Conservatorul clujean, Ana Voileanu-Nicoară. **Temperament puternic, dexteritate tehnică şi belşug de daruri muzicale, claritate în interacțiunea textului muzical, grijă minuțioasă a gradațiunilor dinamice, iată ce calități disting şi împodobesc arta de a cânta a pianistei.** (s.r.) Aceste calități au fost puse şi în executarea *Suitei* lui H.v. Hannenheim, spirit înclinat spre o mai liberă, mai modernă şi totuşi, clară dialectică muzicală. Şi pastelurile muzicale ale lui G. Ghidionescu: *Samovarul* şi *Două imagini*, muzică pură, pianistic şi cu nerv scrise, s-au bucurat de interpretarea viguroasei pianiste clujene.[...]

13 ian. 1930

## Şomaj în muzică? Concertul simfonic dirijat de Alfred Alessandrescu Solistă Ana Voileanu-Nicoară[*]

[...] Din Ardeal şi-a ales Alfred Alessandrescu şi solista pentru concertul simfonic de care vorbim. Şi anume, în persoana eminentei profesoare de la Conservatorul de muzică din Cluj, Ana Voileanu-Nicoară. Împrejurările ne-au îngăduit - până la un punct, ne-au obligat chiar - să cunoaştem mai de aproape rezultatele pedagogice ale distinsei profesoare de pian de la Cluj. Minunate rezultate! Reflectam atunci asupra constatării, care a fost transcrisă în acest loc, că **în învățământul pianistic avem în țară câteva profesoare care ar face cinste şi faimă oricărei înalte instituțiuni de învățământ muzical din Apus**. (s.r.)

Ana Voileanu-Nicoară este dintre acestea. Atât de bogate însuşiri, tact, prestanță şi experiență pedagogică pune Ana Voileanu-Nicoară în profesura sa, încât, mărturisim, dorințele de *a cânta* în fața publicului bucureştean, exprimate de minunata profesoară, le socoteam mai degrabă regretele de *a nu fi cântat*. Pentru că Ana Voileanu-Nicoară nu este absolventa de anul trecut sau de acum doi ani a unei academii de muzică de peste granițe, care arde de dorința de a-şi expune într-un concert public rezultatul studiilor. Ci, sunt mai bine de zece ani de când, strălucita absolventă a Academiei de Muzică din Viena, s-a înapoiat în țară, fără ca măcar o dată să fi putut concerta aci, în capitala țării, în focarul vieții muzicale româneşti - cum am zice - fie într-un concert propriu, fie ca solistă într-un simfonic. Anul trecut Ana Voileanu-Nicoară a dat concursul la o audiție, puțin frecventată, a Societății Compozitorilor Români. Însă atențiunea fiind cu

[*] George Breazul: *Pagini din istoria muzicii româneşti*, Editura Muzicală Bucureşti 1974, pag 284.

deosebire prinsă de noutatea pieselor executate, puterea pianistică a interpretei n-a fost decât parțial luată în seamă. Şi astfel, consideram tendințele de a concerta în public ale pianistei, mai mult cu nostalgia duioasă şi iremediabilă a pedagogului sau a omului de ştiință de a se manifesta sub raportul exercițiului artistic. Iată însă că, grație intuiției lui Alfred Alessandrescu - aceeaşi instituție care distinge creațiunea lui Drăgoi şi rostul direcțiunii stilistice reprezentate de acesta - Ana Voileanu-Nicoară se înfăţişează ca interpretă, executând *Concertul în re minor* de Bach.

Cu distinsă sobrietate, cu calmă siguranță tehnică şi cu adâncă înțelegere, într-un perfect echilibru al concepției interioare cu mijloacele tehnice de expresiune, Ana Voileanu-Nicoară se relevă într-o deplină şi impresionantă maturitate muzicală. Ca un Bach, credincios Dumnezeului său şi artei sale, s-a resemnat Ana Voileanu-Nicoară în aprofundarea tainelor muzicii şi în exercitarea puterii de surprindere şi stăpânire a resurselor expresive ale clavirului. Iar acum, în admirația entuziastă a auditorului său, pianista îşi dă măsura artei sale, semn al geniului neamului nostru în interpretarea de adevărat stil a concertului de Bach.

Suntem recunoscători maestrului Alessandrescu pentru execuțiile artistice ale întregului program, dar mai ales pentru lecțiunile de politică muzicală pe care ni le face. Timp de zece ani, în care s-au perindat pe estrada Ateneului fel de fel de neisprăviți sau răsuflați - ierte-ni-se termenul - nu ne-am învrednicit să ne cunoaştem personalitățile artistice autohtone. Cazul Anei Voileanu-Nicoară este o mustrare, dar şi un îndemn. Ia să mai cercetăm! Poate mai aflăm în țară elemente demne de a figura în programele concertelor, înaintea "fetelor frumoase" şi "băieților buni" aduşi de peste graniță. Şi să mai isprăvim cu gloriile neisprăviților sau răsuflaților!

Rev. *Cuvîntul*, Bucureşti

## Cronica muzicală: "Concurență între agențiile de concerte Thibaud – Cortot, Ana Voileanu-Nicoară – George Pavel

În acele momente când lumea bucureşteană trăia sub admirația tulburătoarelor emanațiuni de voință artistică probate de violonistul Millstein şi sub uluitoarele sugestii pe care i le provoca îngemănarea ideală Thibaud-Cortot, două renumite nume româneşti de peste munți peregrinau prin meleagurile noastre. Aceşti artişti ne socoteau doritori, bucuroşi de ospeția lor. Ana Voileanu Nicoară, pianistă de bogate resurse, profesoară la Conservatorul de Muzică din Cluj şi George Pavel, profesor de violină, au luat drumul Bucureştilor nu pentru gânduri de afaceri. Când le-a venit în minte o asemenea întreprindere, numai calcule cu plusuri băneşti nu şi-au făcut; cu minusuri, da. Şi astfel, ne surprinde concertul pianistei Ana Voileanu-Nicoară, între Millstein, Cassado, Thibaud, Cortot, iar ca şi culme, în aceiaşi joi seara are loc concertul simfonic al societății "Muzica” [...]

Rev. *Cuvântul*, Bucureşti

1 dec. 1930

## ... Ana Voileanu - Nicoară*

Ne-am desprins cu greu, ce e drept, de la recitalul de piano al d-nei Voileanu. Pentru că din puținele prilejuri de anul trecut nu am putut învăța să apreciem îndeajuns darurile de pianistă şi muziciană ale eminentei profesoare de la Cluj! Chiar din primele două numere ale programului său de nobilă ținută muzicală, Bach (patru *Preludii şi Fugi* din "*Clavecinul bine temperat*") şi Beethoven (*Sonata op.110*), Ana Voileanu-Nicoară vădeşte temeinicile sale preocupări de stil, profunda înțelegere a unei concepții de interpretare muzicală adecvată stilului, precum şi stăpânirea magistrală a resurselor de expresie pe care le poate oferi tastatura clavirului.

**Năvalnic temperament, şi mare forță de exteriorizare, Ana Voileanu Nicoară impune în senina concertare clasică, şi entusiasmează în avalanşele de dramatice zbucniri de sentimente.** (s.r.)

Rev. *Cuvântul*, Bucureşti

**Lucian Voiculescu**
17 ian. 1937

## Cronica muzicală "Concertul simfonic al Societății Gh.Dima"
## Solistă – D-na Ana Voileanu-Nicoară

... În general nu printre femei se întâlnesc cei mai buni interpreți ai lui Liszt, dată fiind vigoarea extraordinară pe care o cere muzica celui mai mare virtuoz al pianului, celui mai îndrăcit acrobat şi celui mai îndrăzneț revoluționar al tehnicii pianistice, cunoscut până azi. De aceea admirabila interpretare dată de d-na Ana Voileanu-Nicoară, celui de-al doilea *Concert* al lui Liszt (în La major), a fost o încântătoare surpriză şi o adâncă bucurie.

O mare şi primă calitate apare lămurit şi de la început în tehnica d-sale: curățenia jocului. Posedând în egală măsură şi virtuozitate formală şi sensibilitate fină, care îi dă posibilitatea să adâncească şi să exprime tot sensul muzical al piesei executate, având apoi atât energia cât şi delicatețea ce se cer unei tehnici perfecte, d-na Nicoară a executat cu un brio uimitor, cu o duioşie pătrunzătoare şi cu fină muzicalitate, dificilul concert al lui Liszt. D-sa a scos în relief toate sonoritățile quasi-orchestrale şi a scos în lumină toată poezia acestei minunate şi complexe capodopere.

* George Breazul: ib. pag 284, 334

## No 68. Choral.

Mit Orch.

1. Ach Herr, lass dein lieb' En-ge-lein am letz-ten End' die See-le mein in
2. Den Leib in sein'm Schlaf-käm-mer-lein gar sanft, ohn' ein'-ge Qual und Pein, ruhn

A-bra-hams Schoss tra- - gen! 3. Als-dann vom Tod' er - we-cke mich, dass mei-ne Au-gen
bis am jüng-sten Ta- - ge!

se-hen dich in al-ler Freud', o Got-tes Sohn, mein Hei-land und Ge-na-denthron! Herr

Je - su Christ, er - hö - re mich, er - hö - re mich, ich will dich preisen e - wig - lich!

*Ende.*

Traducerea Coralului final din
***Patimile Domnului nostru Iisus Hristos***
*după Evanghelistul Ioan*

Timisoara, 1941

## Mihail Jora

17 nov. 1938

# "O vrednică traducere românească"

... O astfel de lucrare mi-a fost trimisă de curând prin poştă. E vorba de textul pe care Johann Sebastian Bach l-a întrebuințat pentru a compune nemuritoarea operă "*Matthäus Passion*".

D-na Ana Voileanu-Nicoară, cunoscuta pianistă din Ardeal, s-a încumetat să-l traducă în româneşte. Trebuie să mărturisesc că am fost ne-încrezător la primirea acestui manuscris. Pe d-na Voileanu-Nicoară o cunoşteam drept o pianistă de preț, care în afară de sarcina ce şi-a luat-o de a face cunoscute lucrările de pian ale compozitorilor români, are o iubire şi o înțelegere deosebită pentru muzica lui Bach şi a lui Reger. Ca pedagogă îşi are de-asemeni renumele bine stabilit la Academia de muzică din Cluj.

Nu puteam şti, însă, că d-sa are şi darul atât de rar al adevăratei traducătoare. Darul acesta, d-na Voileanu Nicoară, l-a dus, fără îndoială la desăvârşire în versiunea românească a patimilor, după evanghelistul Matei. Sarcina traducătoarei era cu atât mai grea, cu cât era vorba nu numai de o tălmăcire vrednică literară, ci mai ales, de potrivirea ei pe ritmul muzical al recitativelor, al ariilor şi al corurilor lui Bach. Se învederează că d-na Voileanu-Nicoară pe lângă simțul artistic ce-l dovedeşte a izbutit să învingă greutățile de ordin tehnic ce-i stăteau în cale la fiecare măsură a partiturii. Reuşita aceasta pare un miracol. Adaptarea românească, de o rară frumusețe literară nu schimbă un singur accent în părțile versificate ale textului, iar recitativul, urmăreşte cu uimitoare fidelitate optimile şi şaisprezecimile compuse de Bach ...

Rev. *Timpul*, Bucureşti

## Onisifor Ghibu

16 nov. 1938

Am citit cu o adevărată plăcere şi mângâiere sufletească traducerea prezentă[132] care este la înălțimea originalului. Ceea ce o caracterizează este că nu se simte deloc că e traducere. Pare o creație directă. Păstrând graiul biblic, cu cadența lui şi evitând cuvinte şi expresii banale, lucrarea aceasta se prezintă într-o formă deosebit de reuşită, pentru care, din parte-mi aduc doamnei A.Voileanu-Nicoară, deodată cu mulțumirile mele şi urarea de o bună şi îndelungată sănătate care să-i permită de a îmbogăți literatura noastră cu noi opere de preț.

Manuscris

[132] Se referă la traducerea lucrării "Matthäus Passion" de J.S.Bach (n.r.)

**Alma Cornea – Ionescu**

13 martie 1942

## O instituție în plin progres
## Academia de Muzică şi Artă Dramatică din Cluj-Timişoara

[…] Ana Voileanu Nicoară, nu mai e de mult un nume nou pentru Timişoara, să mai insistăm asupra calităților ei artistice ar însemna să ne repetăm, - s-a scris aşa de mult la noi despre arta d-nei Voileanu, cu prilejul celor trei concerte date în anii trecuți la Timişoara. Ceea ce trebuie să relevăm de data aceasta este însă activitatea pedagogică a eminentei pianiste, minunatele rezultate realizate cu elevii d-sale şi suflul artistic care pluteşte în clasa d-sale. Cine a avut prilejul să asiste la lecțiile D-sale ştie că ele echivalează cu un act de creație, ştie că fiecare cuvânt al ilustrei profesoare înseamnă o îndrumare din cele mai prețioase, fiecare observație critică, un fragment de doctrină artistică. Este autoarea unei lucrări didactice de mare valoare*, care îi deschide drumul la o activitate laborioasă, într-un domeniu cu totul necunoscut la noi în țară. D-sa face parte din acei puțini profesori ai noştri, care ar putea face cinste şi faimă oricărei înalte instituțiuni din Apus ...

Rev. *Dacia,* Timişoara

**Alma Cornea Ionescu**

1942

## Concertul de gală al profesorilor de la Academia de Muzică
## şi Artă Dramatică, pentru Crucea Roşie

Concertul organizat de Crucea Roşie în seara zile de 4 iunie 1942 a însemnat o rară şi completă delectare măgulind profund, prin alcătuirea programului, mândria noastră națională. Am văzut în fine şi în oraşul nostru un concert frumos cu program şi auditor compus numai din români, dezmințind vechiul mit că la Timişoara nu se poate face nimic bun fără colaborarea minorităților. Un program îmbelşugat şi bine alcătuit ne-a dat prilejul să cunoaştem o parte din personalitățile artistice ale corpului profesoral de la Academia de muzică şi artă dramatică refugiată de la Cluj.

---

* “În 1936, pe lângă şcoală, concerte, cronici, traduceri, conferințe... mi-am realizat o veche dorință: pe cheltuieli proprii am tipărit o lucrarea pedagogică intitulată *De luni până duminică*, studii tehnice pentru pian.” Din Ana Voileanu Nicoară, *Chipuri şi mărturii,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1971, pag. 109.

Programul a început cu o sonată de Mozart interpretată de dl. Romulus Cionca în tovărăşia eminentei pianiste d-na Ana Voileanu-Nicoară.

Numele d-lui Romulus Cionca este foarte cunoscut la Timişoara prin faptul că o întreagă pleiadă de violonişti timişoreni şi-au format talentul sub îndrumarea D-sale la Academia clujeană. De aceea debutul D-sale era aşteptat cu mult interes de publicul nostru, care după realizările foştilor săi elevi, îl cunoştea ca pe un excelent pedagog.

Ca violonist, D-sa se prezintă de asemeni printr-o demnă şi serioasă ținută artistică, confirmând o distinsă sobrietate, puritate de joc şi serioase cunoştințe profesionale. Stilul D-sale rămâne în el corect muzical, nu înclină spre superficialitate şi subiectivism. Partea mai adânc muzicală şi eroismul jocului D-sale vor apare mai accentuat într-un recital propriu ce-l va da în toamnă. Trebuie să subliniem colaborarea superioară în interpretarea *Sonatei* a D-nei Ana Voileanu-Nicoară, o pianistă cu mare nume ce are prestigiul unei suveranități. D-sa domneşte cum a pus mâinile pe pian, afirmându-se până la fine ca cel mai fidel tovarăş al solistului.

A urmat declamația caldă, răspicată, plină de accent şi de culoare a Dinei Lili Bulandra o eminentă artistă a Teatrului Național, care a recitat versuri de Mihai Eminescu într-un fel foarte impresionant arătându-se ca o artistă mare. Prin amploarea şi sensibilitatea ce dă versului poate ridica valoarea unei opere în chip cu totul impresionant. Publicul a sărbătorit călduros pe eminenta artistă.

D-na Elvira Capatti a cântat la harfă o fantezie de Saint-Saëns, încântând publicul prin tehnica remarcabilă, o fină cizelare şi rafinament de ton. Aplauze frenetice ale publicului au silit-o să acorde ca supliment o *Serenadă* de un autor al cărui nume îmi scapă.

În D-na Titi Fotino Negru am cunoscut o stăpânitoare minunată a tehnicii, unui stil făcut din inteligență şi sensibilitate, cântând cu mare lux de nuanțe şi cu o siguranță excepțională trei Preludii de Debussy: *La fille aux cheveux de lin*, *Bruyères* şi *Feux d'artifice*. Nu putem spune că nu am admirat cu acelaşi entuziasm claritatea şi eleganța jocului său pianistic şi în cele trei piese de Chopin *Écossaises* şi două *Valsuri do diez minor* şi *La major*. **În general aflăm că pianul este foarte bine reprezentat la această Academie.** (s.r.)

Dl. Flor Breviman s-a afirmat ca un artist desăvârşit. Un violoncelist cu suflet de poet, care are la îndemnă toate mijloacele pentru a tălmăci prin sunete gândurile muzicale ale unui Beethoven. Felul cum a interpretat Sonata de Beethoven a fost o încântare pură, dovedind o personalitate proprie, o sensibilitate şi o concepție care au emoționat adânc publicul. În D-na Ana Voileanu-Nicoară, Dl. Breviman şi-a aflat partenerul cel mai ideal. Acompaniamentul - mai bine zis colaborarea – D-sale a învederat încă o dată neîntrecutele calități ce le posedă minunata pianistă şi ne-a prilejuit din nou regretul de a o auzi atât de rar.

D-na Lia Pop este un gen de artist, puțin obişnuit, care se impune şi ca o minunată

*Liedersängerin* prin desăvârşita muzicalitate, expresia justă, intensă şi nuanțată a textului muzical. E neîntrecută într-adevăr în arta de a mânui fraza muzicală, de a da accentul cuvenit fiecărui cuvânt şi sufletul ce-l depune în interpretarea fiecărei piese. Subliniem puritatea de stil. În ce priveşte interpretarea doinelor, credem că D-sa are o intuiție muzicală genială. Se cuvenea ca Societatea Compozitorilor Români să eternizeze prin plăci de patefon câteva doine în interpretarea autentică a dnei Lia Pop.

La pian Dna Voileanu-Nicoară a dat dovadă de discreție şi de restricție a temperamentului său năvalnic, în favoarea muzicalității intime a pieselor cântate.

Punctul final al concertului a fost *Quintetul* de Beethoven executat de D-nii Dumitrescu (clarinet), Hudrea (oboi), Popa (corn), Jurca (fagot) şi Gheorghe Ciolac (pian), formând un grup admirabil disciplinat. Suflătorii au fost de data aceasta bine acordați, sonoritățile catifelate şi exacte ale instrumentelor se contopeau minunat de bine. Un singur gând îi unea pe toți: realizarea cât mai perfectă a operei beethoveniene. Dl Ciolac, animatorul acestui minunat ansamblu, s-a remarcat ca un excelent pianist. Arta pianistică a D-sale se poate caracteriza - după câte am observat - printr-o impresionantă facilitate şi siguranță a atingerii şi prin puritatea cu totul imaterială a sunetelor. Am dori să-l ascultăm şi ca solist. Fie-ne îngăduit a exprima cu acest prilej recunoştința noastră nu numai tuturor executanților ci şi celui ce a îndemnat mereu organizarea acestui concert.

Am dori să aplaudăm mai adeseori asemenea manifestări artistice, altfel suntem siliți să constatăm că artiştii noştri, odată ajunşi în posturi bugetate, nu mai trăiesc decât prin mitul gloriei de odinioară. Şi e păcat, mai ales că la unii se resimte lipsa contactului cu publicul. Suntem recunoscători celor care au inițiat acest concert cât şi Societății Crucea Roşie de sub preşedinția d-nei dr. Costea, pentru organizarea splendidei şedințe muzicale. Timp de 20 de ani ni s-au oferit numai artişti străini, mulți dintre ei destul de mediocri şi nu ne-a învrednicit nimeni să cunoaştem şi artişti autohtoni. Succesul de joi seara sperăm că va schimba lucrurile şi vom auzi de acum încolo mai deseori artiştii noştri de seamă.

Rev. *Dacia*, Timişoara

**Gh.Iv.**
23 mar. 1943

... Reapariția d-nei Ana Voileanu-Nicoară pe estradă, după o lungă absență, în care timp d-sa a avut de covârşit cu o bărbăție uimitoare câteva adversități ale soartei - a provocat nu numai o satisfacție de ocazie, ci o bucurie de inexprimabilă duioşie din partea publicului muzical şi intelectual român. Înainte de a se manifesta ca artistă în bucățile de pe program, D-na Ana Voileanu s-a dovedit o revelație a acelei sincere iubiri pe care sufletul nostru, al tuturor românilor, le are şi le cultivă pentru marea noastră artistă. *Din toate creațiunile sale, iubirea ce şi-a creat-o cu arta şi cu distincția sufletului său, iubire admirativă şi cristalină, este, credem, capodopera cea mai importantă a d-sale. Fiindcă, aspirația ultimă şi sublimă a unui artist este o mare iubire în sufletul societății în care trăieşte...* (s.r.) Vom încerca să înfățişăm personalitatea artistică a D-nei Ana Voileanu-Nicoară ca pe o artistă a națiunii noastre, limitându-ne în prezent la impresia ce o produce artista atunci când, executând piesa compozitorului, îşi revarsă ca pe un fluid de frumusețe bogata şi misterioasa splendoare a sufletului său.

Ca artistă, D-na Ana Voileanu se găseşte la acel nivel de desăvârşire, unde critica devine o impietate, dar unde sufletul nostru ajunge - cucerit de o artă nespus de umană şi purificatoare - la o adevărată pietate religioasă.

Rev. *Dacia* - Cronica muzicală "*Concertele de cameră*" - Timişoara

**Andrei A. Lillin**

13 mar. 1944

[…] Concertul de pian în La major (K.V.488) de W.A.Mozart. Precizia şi caracterul explicit al detaliului, surprins în esenţialitatea lui, în interpretarea d-nei Ana Voileanu-Nicoară - prin care se descoperă notă cu notă încătinarea lui tematică - simfonică, străjuită de legea dinamismului specific al fiecărei dintre cele trei părţi ale Concertului, nu sunt posibile fără acea însuşire fundamentală a jocului particular al pianistei noastre, care se numeşte saturaţia timbrelor şi la care se ajunge numai graţie unor combinări tehnice de nuanţare, cărora se subsumă în egală măsură o admirabilă ştiinţă a pianului, cât, mai ales, o incomparabilă cultură a sufletului. Dacă am lua asupra noastră sarcina să descriem, ca un prisos de recunoştinţă pentru darul pe care ni l-a făcut d-na Ana Voileanu-Nicoară prin interpretarea Concertului de Mozart, principiile tuşeului aplicat de d-sa întru exteriorizarea viziunii înălţătoare, pe care şi-a creat-o din materialele acustice ale partiturii, ar trebui să confecţionăm un adevărat mic tratat al tehnicii pianistice, - ca în final să recunoaştem cu deplină smerenie, că pe planul realizării de ansamblu, toate aceste amănunte au fost departe de a-şi fi putut afirma pretenţiozitatea autoritară, atât de învăluite şi de înecate au fost ele de pura stare lirică, dispoziţională a interpretei. De o stare a sufletului în care severitatea de largă respiraţie primăvăratecă a geniului mozartian s-a răsfrânt cu totul într-o arhitectonică particulară. Căci arta interpretativă a d-nei Ana Voileanu-Nicoară nu se reduce la o simplă facultate imitativă (ceea ce încă n-ar fi puţin), ci în aceeaşi măsură în care ea "interpretează" un op, acesta devine un imperios incitant spre propria ei transfigurare sufletească, *în care* şi *prin care* se întrupează. Corubin spiritual, îngemănare de generozitate a sensibilităţii sub zodia perfecţiunii artistice - iată taina reuşitei acestui Mozart, pe care l-am auzit joi seara, care ne-a copleşit cu vraja sa.

Rev. *Dacia* - Timişoara

**Romeo Ghircoiaşiu**
5 feb. 1970

## Ana Voileanu – Nicoară la 80 de ani

A înfăţişa activitatea şi opera unei personalităţi înseamnă a evoca locuri şi oameni, vremuri şi evenimente de odinioară şi de azi. Sibiul, Viena şi Berlinul, Gheorghe Dima sau Eusebiu Mandicevsky, începutul de secol şi deceniile ce au urmat sunt doar câteva secvenţe din filmul vieţii Anei Voileanu-Nicoară. Pianistă, pedagogă şi cronicară muzicală de prestigiu Ana Voileanu-Nicoară s-a integrat prin bogata sa activitate în cultura epocii aducându-ne în contemporaneitate mesajul maeştrilor ce i-au îndrumat formaţia şi mărturia unei gândiri ce-i caracterizează complexa peronalitate. [...]

Orientată înspre ideile pe care le impuseseră marii compozitori clasici Gh. Dima, I. Mureşianu, G. Musicescu în cultura epocii, Ana Voileanu include în programele sale de la primele concerte muzică românească. De la modestele melodii româneşti prezente în recitalul de pian din 12 martie 1912 la Braşov, de-a lungul întregii sale activităţi, continuă cu râvnă munca de promovare a tinerei şcoli româneşti. Ea prezintă astfel în primă audiţie absolută *Sonatina, Sonata* şi *Impresii de la ţară* ale lui Marţian Negrea, compoziţiile pentru pian ale lui G. Şorban, şi oferă publicului românesc *10 mici piese pentru pian* şi *Sonatina pentru pian* a lui Béla Bartók.

Mergând pe acest drum organizează împreună cu cântăreaţa Veturia Ghibu în anii 1928-1929 la Cluj *trei concerte demonstrative* de muzică românească, iar în anii următori contribuie la concertele organizate din iniţiativa lui George Enescu de către *Societatea compozitorilor români*, la Bucureşti interpretând lucrări de M. Negrea, Gr. Ghidionescu şi N. Hannenheim.

Continuând, a devenit o neobosită colaboratoare a Filialei Cluj a Uniunii Compozitorilor, prezentând la concerte, cenacle şi în cadrul *Săptămânii muzicale româneşti*, lucrările pianistice ale compozitorilor noştri dintre care remarcăm *Concertul pentru pian şi orchestră* de Iuliu Mureşianu, *Sonatina* de Sigismund Toduţă etc.

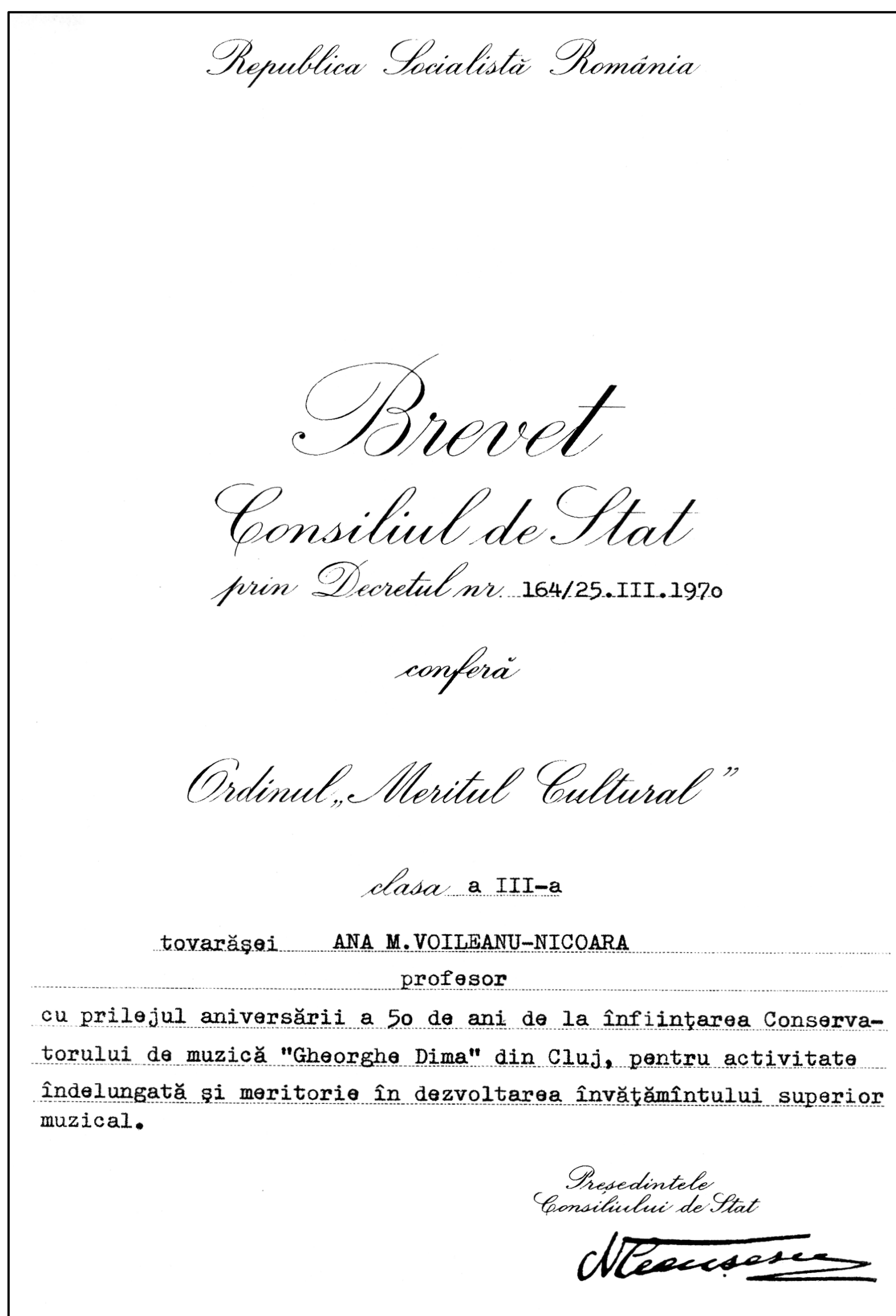
În mod paralel ea a menţinut în repertoriu marii autori clasici. Serile de muzică de cameră în care interpreta la conservator sau la şcoala de muzică lucrări de Bach sau Brahms, rămân de neuitat. O analogă memorie au dobândit şi concertele festive ale bicentenarului J.S. Bach 1950 la care muziciana şi-a dat concursul în mai multe rânduri realizând o prestigioasă interpretare a *Concertului în re minor* a marelui compozitor. [...]

Serioasa pregătire de pianistă virtuoasă, i-a permis Anei Voileanu să desfăşoare o continuă

activitate pedagogică, încă la Sibiu, înaintea primului război mondial şi apoi la Cluj unde a fost invitată de Gh. Dima pentru a ocupa o catedră de pian la înfiinţarea Conservatorului în 1919. [...]

Toate acestea denotă că personalitatea Anei Voileanu s-a impus în primele rânduri ale luptei pentru propăşirea culturii noastre muzicale. La cei 80 de ani de viaţă rodnică adresăm doamnei Ana Voileanu - Nicoară sentimentul nostru de profundă admiraţie şi îi urăm multă sănătate şi fericire, o viaţă lungă în care să se poată bucura de satisfacţia muncii şi datoriei împlinite cu mare dăruire.

Revist *Tribuna*- Cluj



Republica Socialistă România

Brevet

Consiliul de Stat

prin Decretul nr. 164/25.III.1970

conferă

Ordinul „Meritul Cultural"

clasa a III-a

tovarăşei ANA M.VOILEANU-NICOARA

profesor

cu prilejul aniversării a 5o de ani de la înfiinţarea Conservatorului de muzică "Gheorghe Dima" din Cluj, pentru activitate îndelungată şi meritorie în dezvoltarea învăţămîntului superior muzical.

Preşedintele Consiliului de Stat

**Michaela Caranica Fulea**

20 mai 1973

# Recital omagial
# ANA VOILEANU - NICOARA

Ori de câte ori am fost prezentă la festivități comemorative sau omagiale, mi s-a părut că aveau întotdeauna un aer oarecum țeapăn şi convențional. Recitalul omagial închinat de Conservator Anei Voileanu Nicoară cu ocazia împlinirii a 70 de ani de activitate, n-a avut însă nimic din atmosfera aceasta. O vibrație caldă şi emoționantă am simțit în sala aceea a Conservatorului, atât de mică pentru un public ce devenea tot mai numeros. Erau acolo foşti colegi de Conservator, foşti elevi şi studenți, prieteni de toate vârstele, veniți pentru a cinsti pe marea pianistă şi pedagogă, pe poeta şi traducătoarea sensibilă a unora din capodoperele literaturii muzicale universale, pentru a cinsti aceşti 70 de ani de rodnice împliniri în care s-a devotat cu atâta pasiune vieții muzicale româneşti. Şi nu numai ca extraordinară interpretă a muzicii lui Bach şi Beethoven - domeniu în care era "inegalabilă" aşa cum o spun cronicile vremii - sau ca interpretă a unor prime audiții contemporane româneşti, ci şi ca eminent pedagog, traducător şi observator sensibil al vieții muzicale în care trăia. Şi în acest sens stau mărturie conferințele şi cronicile sale muzicale, cartea sa dedicată vieții şi operei lui George Dima, sau o ultimă carte apărută mai recent în librării - *Chipuri şi mărturii* - carte cu caracter autobiografic.

Din această ultimă carte aflăm că pianista e şi autoarea unui amplu studiu despre interpretare, intitulat *Contribuții la problematica interpretării muzicale*. E de necrezut ca un asemenea manuscris prețios să rămână de atâta timp nepublicat. Când ne va oferi Editura muzicală surpriza publicării acestui important studiu? Sunt generații şi generații de interpreți şi pedagogi pentru care un asemenea studiu ar fi de un mare ajutor, ca să nu mai vorbim de interesul general cu care ar fi primită această lucrare a cărei tematică inedită e, din păcate, mai puțin prezentă în publicațiile noastre.

De asemenea, pe când surpriza editării celor două *Pasiuni* de Bach, în traducerea românească a Anei Voileanu Nicoară? Cu textul la *Matthäus Passion* am avut fericirea să mă întâlnesc mai direct în biblioteca arhivei clujene şi vă mărturisesc că am fost pur şi simplu uluită de frumusețea rară a tălmăcirii româneşti ce păstrează nealterat arhaismul limbii, fără nici un accent forțat, conjugându-se atât de intim cu fiecare sunet al muzicii lui Bach.

Recitalul a îmbinat poezia cu muzica, fie că era vorba de *Poeziile* sărbătoritei, recitate emoționant de către actrița Maia Indrieş, fie de *Liedurile* sale compuse pe versuri de Goga sau

Pavelescu în interpretarea lui Ion Budoiu şi Edita Simon, acompaniaţi de pianistul Ferdinand Weiss, sau de *Tripticul* lui Sigismund Toduţă, compus pe versurile Anei Voileanu-Nicoară, lucrare interpretată de corul Liceului de muzică, dirijat de Mihai Guttman. În program au mai figurat lucrări pentru pian dedicate sărbătoritei de compozitorii Marţian Negrea, Gr.Ghidionescu şi Zeno Vancea, şi *Passacaglia* de Sigismund Toduţă (a cărei primă audiţie a fost realizată de Ana Voileanu-Nicoară) - interpretată de astă dată de pianista Ninuca Oşanu Pop. Au mai fost şi recitări din traducerile ciclului *Călătorie de iarnă* de Schubert, texte recitate de studenţii Conservatorului. Şi, la început, o caldă prezentare a sărbătoritei făcută de rectorul Conservatorului, Romeo Ghircoiaşiu.

Nu pot uita acea atmosferă caldă şi intimă, şi mai ales, acele mâini împreunate parcă pentru a nu-şi trăda emoţia, acele mâini despre care Blaga scria odată că sunt pe claviatură, "ca un clipit de pleoape pătimaş aplecate".

Rev. *Tribuna* – Cluj



Sigismund Toduţă, felicitând sărbătorita.
În jur (stânga spre dreapta): Ion Budoiu, Ecaterina Fotino Negru,
Gabriela Dobrozemski, Romeo Ghircoiaşiu



Mulțumind participanților

CONSERVATORUL DE MUZICA

„GEORGE DIMA CLUJ"

DUMINICA 20 MAI 1973 ORELE 18 SALA FESTIVA

Recital omagial muzical literar

ANA VOILEANU NICOARA

70 ANI DE ACTIVITATE

ÎȘI DAU CONCURSUL:

MAIA ÎNDRIEȘ, NINUCA OȘANU POP, EDITA SIMON, IOAN BUDOIU, FERDINAND WEISS

STUDENȚII CLASEI „ARTA ACTORULUI", CORUL LICEULUI DE MUZICĂ CLUJ, DIR. MIHAI GUTTMANN.

**Horia Stanca**

Sept. 1975

## Cântăreți sibieni

Animat de dorința de a actualiza virtualitățile muzicale ale românilor, Gheorghe Dima va iniția în Sibiu o adevărată campanie de valorificare a muzicii noastre naționale într-o muzică cultă. Bizuindu-se pe existența tinerelor vlăstare provenite din toate părțile Ardealului, Dima, după ce elaborează, ca şi D. Cunțan înaintea lui, pentru uzul elevilor săi teologi, un nou tratat de muzică bisericească, preia de la toți aceştia, precum şi din investigații personale făcute prin satele româneşti din jur, o seamă de melodii pe care le înzestrează cu armonizarea riguroasă necesară unei validări în concert.

Dincolo de această operă componistică, deosebit de bogată, va întreține în Sibiu, în sânul Reuniunii de cântări, o atmosferă din care vor porni toate stimulentele pentru promovarea profesională cel puțin a celor cărora le va depista vocația pentru muzică. Dintre aceştia, cele mai răsunătoare şi mai prolifice cariere le vor face sibienii Lucia Cosma, Ana Voileanu, Veturia Triteanu şi Ionel Crişan. (...)

Pe altă linie muzicală, de data aceasta pianistică, va avea o carieră cu un debut strălucitor Ana Voileanu. Artistă de dotație excepțională, multilaterală, Ana Voileanu, trecând repede peste inițierile vocale ale lui Gheorghe Dima, interpretând un rol în sceneta *La şezătoare* a lui Brediceanu, peste cele pianistice ale profesorului sibian Victor von Heldenberg, va învăța, în anii 1908-1911, la Conservatorul din Viena cu Ernst Ludwig de la care îşi va însuşi cu uimitoare rapiditate tuşeul şi stilul clasic în executarea bucăților de pian. Tot acolo va învăța armonia cu Grödener şi istoria muzicii cu compatriotul nostru Eusebiu Mandicevschi. Concertând apoi la Berlin sub egida şi cu încurajările profesorului Martin Krause, îşi va desăvârşi tehnica pretinsă de interpretarea muzicii lui Bach, în care va rămâne până azi în muzica românească, neîntrecută.

Revenită în țară şi rămasă aici după primul război mondial, mobilizată de ambiția noii Românii de a intra în marea competiție de valori artistice, îşi va dedica îndelungatul rest al vieții misiunii pedagogice, din care va rezulta o întreagă generație de muzicieni intrați cu realizările lor în patrimoniul nostru muzical. Din moştenirea ei multilaterală, rămân, pe lângă melodiile compuse pe versurile marelui ei prieten Octavian Goga, *Tu n-ai la uşa ta zăvor, Dorurile mele, Departe-aş vrea de aici să vii, La noi sunt codrii verzi de brad* şi altele, textele româneşti pentru oratoriile *Patimilor* de Bach, pentru multele lieduri de Schubert, Brahms, Hugo Wolf, Wagner; apoi, traducerea versurilor lui Ady Endre în româneşte, ale lui Lucian Blaga în germană, a libretelor de operă *Ochii morții* de Eugen d'Albert, *Herodiada* de Massenet, colaborarea la enciclopedia

"Minerva", apărută în 1930 cu noțiunile muzicale şi, ca o încununare a activității sale publicistice prin cronici şi interpretări muzicale la diferitele reviste ardelene, studiul amplu de comentariu critic al vieții şi operei lui Gheorghe Dima şi volumul de mărturii şi icoane din propria ei viață, un volum de amintiri scris, cu un condei mînuit cu destoinicie şi cu talent, acelora care au vibrat de atâtea ori ca ascultători ai recitalurilor ei de pian.

Rev. *Transilvania*, Sibiu

**László Ferenc**
1976

## Ne-a fost maestru... *

Am înmormântat o excelență a vieții muzicale transilvane, ultima reprezentantă a unei mari generații de muzicieni români, care a avut multe de trăit, a avut multe angajamente şi şi-a îndeplinit angajamentele cu eroism: pianista-profesoară Ana Voileanu (1890-1976) **.

Descendentă pe linie directă a grămăticului scriitor de codice, Mateiu Voileanu, fina lui George Dima, prietena de copilărie a lui Octavian Goga şi profesoara de pian a lui Zeno Vancea, ea a moştenit şi a perpetuat acel spirit național care a zămislit şi a primenit cultura românească din Transilvania. A învățat în străinătate pentru a sluji acasă: ca artistă şi pedagogă a pianului de o rară sensibilitate, ca critic muzical şi traducătoare doctă – ca muzician şi om integru. Drumul vieții ei s-a legat prin fire intime şi de naționalitățile Transilvaniei. A frecventat un gimnaziu maghiar, chemarea de pianistă i-a fost trezită de un maestru de muzică al saşilor. L-a tradus pe Ady în română, poezii de Blaga, în germană. Între cele două războaie mondiale a cântat din muzica compozitorilor ardeleni şi în numeroase concerte date la Bucureşti. Viața muzicală românească îi datorează traducerea a nenumărate texte ale unor capodopere ale muzicii universale - lieduri şi oratorii deopotrivă. Ea a scris prima monografie Dima. Capodopera ei de pedagogie a pianului, De luni până duminică, este un document de importanță excepțională a istoriei predării pianului în România. Sigismund Toduță a compus coruri de frumusețe perenă pe versurile ei originale. Din liedurile ei de tinerețe, Conservatorul din Cluj a editat, nu demult, o selecție. Autobiografia ei a apărut în 1971. Sperăm să apară cât mai curând şi o selecție a cronicilor muzicale scrise de ea între cele două războaie mondiale. Numai ceea ce este cel mai important: arta ei pianistică, interpretările ei din Bach şi Schumann nu le va putea cunoaşte posteritatea, în lipsa unor înregistrări.

Ne-a fost maestru în sensul restrâns şi cel larg al cuvântului, în aceeaşi măsură. Nu ne-a învățat numai să facem muzică, ci prin exemplul măreției ei artistice şi umane ne-a şi educat, ne-a şi format.

---

* László Ferenc: *Mesterünk volt...* - Traducerea din limba maghiară aparține autorului

** Ceremonia a avut loc la Cimitirul Central Cluj în data de 18 septembrie 1976

*A Hét* (Bucureşti), nr. 40/1976, p. 8.

**Ninuca Oşanu-Pop**
Student **Mihaela Olariu**
1979

# Promovarea muzicii româneşti, principiu călăuzitor în viața şi activitatea profesoarei ANA VOILEANU-NICOARA

Regretata artistă Ana Voileanu-Nicoară a fost una din personalitățile marcante ale vieții muzicale româneşti. Provenind dintr-o familie ardelenească de profund spirit românesc, prezentă la marile frământări sociale de eliberare națională de sub dominația habsburgică, Ana Voileanu - artista consacrată pe scene străine - s-a angajat în lupta pentru promovarea şi popularizarea artei muzicale româneşti, printr-o activitate complexă de aproape 7 decenii, atât ca interpretă cât şi ca pedagog şi critic muzical.

Privind în ansamblu viața şi bogata ei activitate, putem considera că şi-a îndeplinit cu prisosință misiunea încredințată de G. Dima de "a ridica nivelul pianistic concertant şi pedagogic românesc" la nivelul exigențelor moderne, prin strălucitul exemplu artistic personal, orientarea justă în îndrumarea celor peste 200 de elevi şi studenți, grija manifestată prin condeiul de critic muzical față de întreaga viață muzicală a oraşului nostru, ca şi a țării.

Iată cum o caracteriza George Breazul în 1930: "Împrejurările ne-au îngăduit să cunoaştem mai de aproape rezultatele pedagogice ale distinsei profesoare de pian de la Cluj. Minunate rezultate! Reflectăm asupra constatării că în învățământul artistic avem în țară câteva profesoare care ar face cinste şi faimă oricărei înalte instituții de învățământ muzical din Apus. Ana Voileanu-Nicoară este dintre acestea. Atât de bogate însuşiri, tact, prestanță şi experiență pedagogică pune în profesura sa".

În cele ce urmează, ne propunem să evocăm contribuția pianistei Ana Voileanu-Nicoară la popularizarea muzicii autohtone, preocuparea criticului muzical la promovarea valorilor din creația muzicală şi arta interpretativă românească, grija profesoarei de a educa generații de muzicieni în spiritul dragostei față de cultura şi arta națională.

Pentru a cunoaşte mai bine profilul pianistic al Anei Voileanu-Nicoară, trebuie să amintim că, pentru a reuşi să se impună între cei mai valoroşi artişti interpreți ai epocii sale, a fost necesar să-şi dovedească mai întâi capacitatea în abordarea unui repertoriu care să cuprindă toate stilurile muzicale, începând cu cel preclasic (reprezentat în recitalurile sale prin lucrări de D.Scarlatti, G.Fr.Haendel, J.Ph.Rameau, J.Chr.Bach, Ph.Em.Bach, Fr.Couperin etc.), apoi cel clasic, alături de

repertoriul romantic de mare anvergură (Liszt, Chopin, Schumann, Mendelssohn, Schubert, Brahms), ca şi primele audiţii la noi în ţară ale unor lucrări de Cl.Debussy, B.Bartók, M.Reger, S.Rachmaninov. În repertoriul său, un loc privilegiat îl ocupau lucrările lui J.S.Bach, pentru care avea o afinitate deosebită. Recitalul exclusiv din muzică de Bach interpretat în turneul Cluj-Bucureşti-Berlin-Leipzig (1922), precum şi alte manifestări, i-au adus renumele de "Bach-Interpretin", care a întovărăşit-o întreaga viaţă.

Răsunătoarele succese obţinute în concertele şi recitalurile de mare rezistenţă, cuprinzând lucrări din repertoriul universal, nu au sustras-o însă de la îndeplinirea acelui imbold interior de a aborda creaţia românească. Interesul manifestat pentru această muzică este prezent ca un fir roşu de-a lungul întregii sale activităţi concertistice. Vom încerca să distingem etapele acestui proces evolutiv, care la o privire mai atentă ne pare că se dezvoltă paralel cu însăşi evoluţia creaţiei muzicale româneşti pentru pian. O primă etapă o constituie interpretarea unor lucrări de inspiraţie folclorică, cu ocazia concertelor Societăţii "România Jună" din Viena (1911), a Societăţii "Petru Maior" din Budapesta, sau a altor recitaluri şi concerte de binefacere, precum şi în turneul întreprins de trupa condusă de A.P.Bănuţ în judeţele Bihor, Sălaj, Satu-Mare, Maramureş, în anul 1912. Cântate cu temperamentul şi forţa de exprimare ce o caracterizau, lucrările semnate de Iacob Mureşianu (*Fantezie românească*), Tiberiu Brediceanu (*Preludiu şi Hora*), Ion Scarlătescu (*Tema cu variaţiuni* şi *Hora naţională*), alături de compoziţia proprie *Fantezie românească* (a cărei partitură nu s-a păstrat), aveau darul de a contribui la formarea şi menţinerea conştiinţei naţionale a ardelenilor aflaţi la acea vreme încă sub dominaţie habsburgică.

În acelaşi timp, Ana Voileanu-Nicoară acordă sprijinul său nepărtinitor cunoaşterii şi răspândirii creaţiei compozitorilor transilvăneni ai epocii, acompaniind lieduri de A.Stube, Al.Arbter, B.Bock, Fr.Mayer, R.Fischhof, Tarnay A., Csiki E., alături de cele de G.Dima, I.Mureşianu, T.Brediceanu şi I.Borgovan.

În a doua etapă (1922-1951) pianista, bucurându-se de un renume deja bine stabilit, îşi asumă sarcina de a "lansa" lucrările tinerei şcoli naţionale de compoziţie. E firesc ca printre primele piese executate în această perioadă să se numere lucrarea colegului său, profesorul Marţian Negrea - *Impresii de la ţară*. Dăruirea cu care a interpretat această suită - care i-a şi fost dedicată - în care stilizarea folclorului românesc este realizată cu o înaltă măiestrie, a făcut ca unii cronicari să sublinieze accentuat meritul interpretei la succesul lucrării. Lucian Blaga, în cronica semnată în ziarul *Patria* din 3 decembrie 1922, o încurajează pe acest drum, recunoscând reuşita acestei muzici noi, "care se brodează exclusiv pe starea sufletească, distilată până la ultima expresie şi frumos împletită cu motive auzite în momente de linişte, din sângele strămoşesc". În februarie 1923 colaborează la programul format exclusiv din lucrările compozitorului Guilelm Şorban, în care, alături de numerele vocale susţinute de N.Bretan şi M.Nestorescu, Ana Voileanu interpretează: *Dans românesc, Hora, Joc ţărănesc, Din ţara moţilor, Variaţiuni asupra unei teme*

*româneşti* şi *Joc românesc*.

Din 1924 începe seria concertelor *Societății Compozitorilor Români* (înființată în anul 1920), de a căror organizare se ocupa cu neobosită pasiune Constantin Brăiloiu. Citind înflăcăratele sale articole, care au răspândit un suflu de regenerare în întreaga activitate muzicală din acea perioadă, găsim adevărate chemări mobilizatoare: "înflorirea unei arte originale, crescută organic din viața sufletească a întregului social, presupune o climă morală (...) De aceea e nevoie de solidaritate prietenească întru creație. Nu numai solidaritate între creatori, ci între toți cei legați prin arta lor"*. Redăm în continuare numele celor care au răspuns acestei chemări, în enumerarea lui C.Brăiloiu: "Pianişti: d-nele M.Botez, A.Cionca-Pipoş, M.Cocorăscu, M.Ghermani-Ciomac, A.Sarvasi-Sabin, A.Voileanu-Nicoară; d-nii B.Bartók, G.Enescu, A.Alessandrescu, G.Boskoff, N.Caravia, M. Constantinescu, M.Daia, M.Hora, F.Lazăr"**.

În lucrarea cu caracter autobiografic *Chipuri şi mărturii*, aflăm relatarea Anei Voileanu-Nicoară asupra întâlnirii cu "subtilul şi savantul muzician" C.Brăiloiu, în prezența lui M.Negrea: "aşa cum noi i-am simțit imediat finețea sufletească şi pasiunea pentru promovarea muzicii româneşti, ținuta şi rostirea aleasă, probabil că şi dânsul a observat că i se oferea prietenie deschisă, dezinteresată, gata să-l asiste în planurile sale îndrăznețe, în calitatea sa de secretar al Societății Compozitorilor Români". În acest cadru, Ana Voileanu-Nicoară prezintă la Bucureşti, în 1929, în primă audiție, *Sonatina* de Marțian Negrea, *Samovarul* şi *Două imagini* de Gr.Ghidionescu şi *Suita* de H.von Hannenheim, dovedindu-şi încă o dată temperamentul puternic, dexteritatea tehnică, claritatea redării textului, grija pentru gradațiile dinamice. Concertul i-a prilejuit artistei "ceasuri de înălțare sufletească şi smerită mîndrie", uimită de căldura cu care a aplaudat-o G.Enescu alături de ceilalți numeroşi muzicieni prezenți în sală. Acest succes a fost urmat de recitaluri în transmisie directă la Radio-Bucureşti şi de alte prezențe la Societatea Compozitorilor Români, prilejuri în care interpretează *Sonatina* şi *Rondo* de M.Negrea, *Sonatina* de M.Andricu, *Suita de dansuri poporale* de S.V.Drăgoi, lucrare ce i-a fost dedicată.

Tot pe linia promovării creației muzicale autohtone s-au înscris şi cele 3 concerte de lieduri cu program exclusiv de muzică românească susținute în 1928 împreună cu soprana Veturia Ghibu, renumită pentru vocea sa frumos timbrată şi pentru repertoriul său imens (cuprinzînd peste 600 lieduri din literatura germană, franceză, italiană, rusă şi română). Cele 3 concerte, în programul cărora, pe lîngă liedurile apariținînd compozitorilor deja consacrați, au fost cuprinse şi lucrări ale - pe atunci - tinerei generații de compozitori (A.Bena, M.Negrea, L.Tempea şi alții), au constituit o adevărată trecere în revistă a literaturii române de lied şi reprezentau la acea dată o performanță unică în acest domeniu.

Cu toate că anii celui de al doilea război mondial i-au adus nespus de multe suferințe, Ana

---

* C. Brăiloiu: *Opere vol. III*, Ed. Muzicală Bucureşti, 1974, pag. 349.
** ib. pag 347.

Voileanu-Nicoară îşi continuă activitatea în cadrul Conservatorului clujean, mutat la Timişoara. În acel timp de grea încercare pentru poporul nostru, programează împreună cu soprana Silvia Humiță un recital de lieduri româneşti în primă audiție. Pentru o mai bună popularizare a recitalului, Ana Voileanu-Nicoară acordă un interviu ziarului *Dacia* din 31 martie 1944; cuvintele sale capătă accente nebănuite, de adevărat manifest: "D-na Humiță şi cu mine nu cântăm pentru eventualul succes al aptitudinilor noastre în materie de artă; suntem în slujba neamului şi a culturii româneşti, care astăzi trebuie afirmată şi dovedită cu înzecită îndîrjire (...) Invităm publicul să asculte ce au de mărturisit d-nii M.Negrea, S.Drăgoi, V.Ijac, Z.Vancea, S.Toduță, M.Popa, E.Cuteanu, C.Silvestri, care ne întăresc credința în izbânda de mâine a neamului nostru".

Reîntoarsă la Cluj, Ana Voileanu-Nicoară a continuat să desfăşoare alături de munca didactică la Conservator - unde colectivul profesoral se îmbogățise cu noi personalități reprezentative ale muzicii româneşti: S.Toduță, Antonin şi Eliza Ciolan, Al.Demetriad, G.Iarosevici - o multilaterală activitate în care condeiul ia din ce în ce mai mult locul tastelor albe şi negre. Preocuparea pentru prezentarea lucrărilor româneşti se încheie în toamna anului 1951, când, adăugând încă o primă audiție la multe altele realizate în decursul anilor, interpretează *Sonatina* de S.Toduță, în cadrul manifestării de mare amploare "Săptămîna muzicii româneşti".

Paralel cu activitatea didactică şi artistică, profesoara Ana Voileanu-Nicoară îmbrățişează începând cu anul 1928 o nouă preocupare - aceea de critic muzical. Cele peste 70 de cronici muzicale publicate timp de un deceniu în ziarele *Societatea de mâine, Drumul nou, Patria, Curier muzical, Gazeta ilustrată* izvorăsc din sentimentul deplinei responsabilități față de educarea gustului opiniei publice, căreia doreşte să-i dezvăluie adevăratele valori în creația şi interpretarea muzicală, de îndrumarea activității instituțiilor artistice spre o politică repertorială justă şi realizări de înaltă ținută. În această calitate, nu pierde nici o ocazie pentru a populariza primele audiții de muzică românească - opere de M.Negrea, C.Nottara, S.Drăgoi, P.Constantinescu sau lucrări simfonice de S.Drăgoi, V.Ijac, N.Agîrbiceanu, N.Brînzeu, M.Săveanu, considerînd că programele închinate acestei muzici ar trebui să ia proporțiile unor festivități de mare amploare. De asemenea, publică ample articole despre G.Dima şi G.Enescu, despre activitatea *Societății Compozitorilor Români*, ca şi despre *Reuniunea română de muzică din Sibiu*. Criticile sale deveneau necruțătoare în momentul când, sub pretextul sprijinirii artei naționale, erau programate lucrări diletantice. Angajându-se curajos în polemici, răspunde răspicat: "am fost mai aspră (...), fiindcă nu mi-e indiferent cum se prezintă un român în fața rampei". Exigența manifestată față de creația muzicală era uneori chiar sporită față de interpreți, indiferent de proveniența lor.

Problema locului şi rolului interpreților în societate este fățiş abordată în articolul "Nădejdi", publicat în *Curierul muzical* din decembrie 1931. În această perioadă de criză economică, autoarea îşi asumă sarcina de a vorbi în numele tuturor muzicienilor interpreți, spunând: "*Nu urmărim altceva decât posibilitatea de a sluji cultura țării noastre. Lupta ce o*

*ducem nu e a noastră personală, ci e însuşi procesul de culturalizare muzicală a poporului român, care-şi face pârtie prin sforțările noastre şi care nu poate fi oprit prin nici un zăgaz. Trebuie să se înțeleagă odată de toată lumea că noi, artiştii reproductivi, nu muncim pentru folosul nostru, ci suntem necondiționat în slujba obştei. Noi purtăm în mâinile noastre inspirate torțele luminii transmițându-le de la o generație la alta (...) Pentru acest motiv, rolul nostru în angrenajul cultural al unui popor e de la sine înțeles şi intră în necesitățile primordiale ale unei preocupări culturale*".

Îndemnată de afecțiunea şi admirația pe care o purta întemeietorului Conservatorului clujean, Ana Voileanu-Nicoară susține conferințe şi alcătuieşte în 1957 o primă monografie - *George Dima: Viața şi opera*, reînviind figura impunătoare a marelui muzician, om integru şi personalitate marcantă pe tărâm artistic şi muzical-pedagogic.

În cadrul oferit de prodigioasa sa activitate didactică, profesoara Ana Voileanu-Nicoară a contribuit şi în acest domeniu la promovarea muzicii româneşti, formând generații de tineri muzicieni cărora le-a transmis şi educat dragostea şi responsabilitatea față de arta națională. Abordarea lucrărilor autohtone în repertoriul elevilor săi nu constituia îndeplinirea unei obligații menționate în programa şcolară, ci izvora din pasiunea care o însuflețea interpretând muzică românească. Succesele repurtate de elevii săi se datorau exigenței pe care eminenta profesoară o manifesta atât în ceea ce priveşte nivelul interpretativ, cât şi în redarea caracterului etnic autentic. Ca o încununare a vastei sale experiențe pedagogice şi artistice, concepe lucrarea *Contribuții la problematica interpretării muzicale,* din care cităm: „[...] Şi cui i se adresează această muzică în primul rând, dacă nu fiilor poporului care şi-o revendică? Cine poate descoperi în muzica enesciană mai bine decât interpretul, câtimea de inspirație datorită pământului şi cerului, poeziei şi viersului poporului nostru?" Citatul, departe de a fi numai o exprimare poetică, ne dezvăluie complexitatea concepției interpretative a autoarei, care poseda o capacitate neobişnuită de a-l face pe elev să înțeleagă şi să simtă caracterul şi expresivitatea muzicii, pe care - alături de el - o retrăia cu maximă intensitate. Această însuşire neobişnuită se explică prin uşurința şi firescul cu care tălmăcea conținutul şi sensul muzicii, fiind mereu admirată de discipolii săi pentru măiestria cu care stăpânea deopotrivă mlădierile sunetului şi cuvântului.

Cu toate că tematica abordată şi considerente de spațiu ne-au impus omiterea preocupărilor componistice, metodice şi literare ale Anei Voileanu-Nicoară şi insistarea numai asupra celor trei ipostaze - renumită pianistă, cronicară muzicală de prestigiu, eminent pedagog-, se poate spune pe drept cuvânt că, prin îndelungata sa activitate a contribuit - direct sau indirect -, cu devotament şi abnegație, la procesul de continuă ascensiune a muzicii româneşti, constituind pentru actuala generație şi cele viitoare un model de conştiință patriotică şi competență profesional-artistică.

**Petru Octavian Neagoş**

nov. 1981

## Ana Voileanu-Nicoară

*"Artiştii sunt nişte apostoli ai lumii.*

*Menirea sfântă a muzicii e să stingă urile, să potolească patimile.*

*Acei ce cred în artă îmi sunt fraţi,*

*indiferent de rasă, naţionalitate, de confesiuni."*

George Enescu

S-a petrecut într-o iarnă a copilăriei mele, după ce se stinse furtuna şi se potoliră patimile. Se înfiripase speranţa şi chiar convingerea că marele măcel ce cuprinsese omenirea ar fi ultimul din istoria zbuciumată a omului. La şcoală noi, elevii din primele clase, ascultam cuvântul distinsului şi eruditului profesor de istorie, G.G.Mateescu, care era şi directorul Institutului Român din Roma. "Voi elevii aveţi fericirea să faceţi parte din generaţia care încheie războiul mondial. Atât a suferit omenirea de pe urma acestui flagel, încât nimeni nu se va încumeta să înceapă un altul".

La Cluj, ca şi în întreaga ţară întregită, începea marea operă de reconstrucţie. Activităţile în toate domeniile se desfăşurau în spiritul înălţării şi binelui comun. S-au înfiinţat şi s-au deschis şi lăcaşurile de cultură şi artă, foruri de la ale căror tribune emanau cu prisosinţă manifestări necesare pentru spiritul şi sufletul tuturor celor avizi de înnobilare şi frumos. Teatrul, Opera, Conservatorul de Muzică şi Artă Dramatică, devenit curând Academie, şi-au deschis porţile. Pe scena Teatrului Naţional s-a prezentat la deschidere *Poemul Unirii*, operă a primului director, Zaharia Bârsan, cu cuvintele rostite de Olimpia Bârsan, "S-a potolit furtuna". La Operă şi Conservator, cârmuitori erau două personalităţi care sunt păstrate cu evlavie în tezaurul culturii româneşti: George Dima şi Dimitrie Popovici-Bayreuth. Eram copil, abia împlinisem 9 ani. Pe strada Racoviţă, odinioară Elisabeta, în care locuiam cu părinţii, am fost martorul atâtor manifestări muzicale, susţinute de cei ce făceau parte din instituţiile de cultură amintite. Tatăl meu adoptiv, Ionel Crişianu, profesor de canto la Conservator şi solist al Operei Române, împreună cu mama mea erau gazde bucuroase, fiind onoraţi cu prezenţa atâtor muzicieni ce avea Clujul în acea vreme. Imagini atât de fidele ale trecutului le păstrez cu duioşie, uimitor de limpezi şi prezente ca un dar primit de la soartă.

Stăteam la fereastră şi priveam cum ninge cu fulgi mari, după ce mă despărţeam de prietenii cu care ne săniam pe strada de pe deluşorul unde aveam locuinţa. Se însera, şi ningea mereu. Afară se lăsa frig, seri parcă programate ca în locuinţa caldă să se facă muzică. Săniile cu clopoţei se opreau la mici intervale la poarta casei noastre. Le urmăream de la geam. Aveam şi eu un mic rol la primirea oaspeţilor. După ce îi vedeam că intră în curte, fugeam la uşă pentru a-i primi. De câte ori la intrare am întâlnit figuri care azi fac parte din patrimoniul spiritual al nostru! Numele lor cinstesc instituţii, alei, străzi, iar operele lor se fac cunoscute tinerilor de azi, care se mândresc că descind din această generaţie. Parcă îl văd pe George Dima, sosit ca din poveşti, întruchipând pe Moş Crăciun, cum "ronţăia" saleuri pregătite de mama mea. Dimitrie Popovici-Bayreuth deţinea o faimă unică. Sub patronajul Cosimei Wagner, la Bayreuth, se prezentau operele soţului ei, după ce instituia un concurs foarte exigent pentru alegerea cântăreţilor. Dimitrie Popovici, fiul unui fotograf din Bîrlad, înzestrat cu o voce extraordinară şi pregătire muzicală temeinică, a câştigat competiţia, înlăturând cântăreţi de reputaţie mondială şi astfel a ajuns să apară în rolurile majestuoase, cântând pe scena reputatului teatru, care avea program exclusiv Wagner. Cosima i-a permis să anexeze numelui său pe acela de Bayreuth, ca un omagiu în amintirea marilor sale succese, el fiind considerat unul din cei mai mari cântăreţi ai epocii. Zaharia Bîrsan, autorul *Trandafirilor roşii* îi însoţea uneori la aceste serate muzicale, pe cei doi cu care întreţinea o trainică prietenie. Din cei mai tineri, Ana Rozsa, Traian Grozăvescu, Aca de Barbu şi alţii, voci minunate, care au evoluat şi pe scenele europene, erau aproape nelipsiţi de la serile muzicale din copilăria mea.

În acele zile am văzut-o prima oară pe Ana Voileanu, profesoară de pian la Conservator. Părea că descinde din alte lumi. Firavă - mică de statură, timidă, meditativă, cu figura exotică, semăna cu o japoneză sosită pe meleagurile noastre. Rîs potolit, faţă îmbrăcată de un zâmbet înduioşător, în spatele căruia se ascundea un suflet de atâtea ori tulburat şi zbuciumat. Ocolea zgomotele şi se ferea de tumult. Toate acestea aveam să le cunosc mult mai târziu când ani în şir devenisem medicul ei, stând multe zile în preajma-i. În cronica vieţii mele ea figurează ca prim "personaj al lumii" care m-a introdus în universul şi împărăţia lui Beethoven.

Născută la Sibiu în anul 1890 (27 ianuarie), descindea după tată din logofătul Grămătic Matei Voileanu, originar din Voila, ţinutul Făgăraşului, autorul codicelui Matei Voileanu, al cărui manuscris a fost păstrat cu grijă până la ultimul Matei, dispărut în anul 1932. Tatăl acestuia, asesor consistorial la Sibiu, era prietenul din tinereţe al lui George Dima, care i-a remarcat din vreme calităţile muzicale - auz muzical perfect şi frumoasă voce de tenor. După mamă, arborele genealogic minuţios întocmit de Sextil Puşcariu, cu care se înrudea, ne dezvăluie ca străbun al ei pe negustorul Teodor Ciurcu din Macedonia, stabilit în sec. al XVIII-lea la Braşov. Una din fetele coborâtoare de la acest Ciurcu, a fost străbunica ei, şi o alta, cunoscută ca Zinca a Dimii, a fost soţia lui N.Dima, tatăl compozitorului Gheorghe Dima.

Ana Voileanu a sosit pe lume cu o delicată structură fizică şi o pronunțată sensibilitate psihică, fiind înzestrată cu un auz absolut, având un simț armonic şi ritmic sigur, fapt ce i-a atras din vreme atenția mamei sale, care a văzut-o alcătuind la pian mici fraze muzicale. Primele lecții le-a primit de la mama ei, iar la 11 ani a fost încredințată profesorului de pian Victor von Heldenberg din Sibiu, muzician cu şcoală vieneză. Face progrese uimitoare, după care îşi continuă studiile la Viena. În anul 1905, Octavian Goga publică volumul *Poezii*. Anicuța Voileanu avea atunci 15 ani. Cucerită de versul său, pune pe note melodii pe care i le cântă poetului. Poetul îi dăruieşte volumul cu următoarele catrene:

"Pe semne tot aceeaşi rază,
Din taina mândrei bolți albastre
Pe-aceleaşi drumuri luminează
Cărarea sufletelor noastre.
Căci tot norocul meu de-o clipă
Şi tot prilejul meu de jale,
Atât de dulce se-nfiripă
Sub vraja degetelor tale."

La Viena, după severul examen de admitere, este primită în anul al II-lea al Conservatorului de Muzică, la clasa renumitului profesor Ernst Ludwig. După 3 ani de studii absolvă conservatorul cu calificativul "Eminent", obținând diploma academică. Revenind la Sibiu, predă ore de pian şi ia parte la activitatea concertistică publică, fiind solicitată să-şi dea contribuția ca pianistă în ansamblul de cameră sau ca acompaniatoare. Solistă apare în 1911, cu *Ciacona* de Bach, *Sonata în sol minor* de Schumann, 2 *Rapsodii* de Brahms şi *Fantezia în fa minor* de Chopin. Vasile Stroescu, filantrop, om bogat din Moldova, iubitor de muzică, îi acordă 3.000 de lei, sumă mare pe acea vreme, pentru a-şi continua studiile la Berlin. Cu profesorul Martin Krause la Conservatorul *Stern* studiază pianul. Acesta, cucerit de talentul ei, o îndeamnă să aprofundeze universul organistului de la Leipzig. Maestrul său era un mare interpret al muzicii lui Bach. La scurtă vreme, Krause o prezintă în public, având succes răsunător, după care este îndemnată să-şi facă din Bach programul de viitor.

La Sibiu lucrează fără răgaz. Munca încordată şi continuă îi pune sănătatea la grele încercări, pe care avea să le resimtă în repetate rânduri pe parcursul vieții. Perioada până la începerea şi din timpul războiului reprezintă pentru Ana Voileanu o permanentă înşiruire de activități în multiplele manifestări muzicale. Ia parte la concerte ca solistă cu orchestra, prezintă recitaluri cu muzică românească şi din muzica universală, acompaniază. Se dovedeşte a fi o pedagogă eminentă, fapt ce se confirmă după numirea ei ca profesoară de pian la Conservatorul de

muzică din Cluj, unde începând din 1919 desfăşoară o activitate prodigioasă vreme de trei decenii. Dintre elevii ei, datorită îndrumărilor şi permanentei sale supravegheri, unii au devenit muzicieni consacrați, amintim pe Dimitrica Dima, Serghei Trofimov şi Zeno Vancea. Pe parcursul anilor s-au dezvoltat şi alții, care au devenit valoroase cadre muzicale. Cităm pe Tudor Ciortea, Sabin Drăgoi, Leontin Anca, Anton Ronai, Traian Grozăvescu.

În anul 1921 i se acordă o bursă pentru studii în Germania, primeşte un concediu de 9 luni şi pleacă la Berlin pentru a se desăvârşi în arta pianistică. În capitala Germaniei, studiază cu mari maeştri şi apare în fața unui public pretențios, crescut în leagănul muzicii divine. La 19 noiembrie 1921 concertează ca solistă în sala Bechstein, interpretând muzica lui Bach, zeul său, pe care l-a slujit întreaga viață cu devotament şi smerenie. Succesul a fost cu totul deosebit, publicul a ovaționat-o, iar în presă s-a subliniat în mod elogios modul cum pianista română l-a interpretat pe Bach în patria sa. Cele 9 luni cât a stat la studii în Berlin, munca epuizantă, frecventarea atâtor săli de concerte, cât şi apariția ca solistă într-o lume atât de exigentă în aprecierea muzicii, care te obligă, nu se putea să nu aibă repercusiuni asupra sănătății ei fragile. Reîntoarsă acasă se simte foarte slăbită, începe să tuşească, oboseşte repede, este internată la Clinica de boli pulmonare din Cluj, după care urmează o convalescență prelungită la un sanatoriu de munte. La 1 octombrie 1922 îşi reia munca, atât la catedră cât şi în domenii variate şi multiple. Ține conferințe în cadrul Conservatorului cât şi pentru public, vorbind despre viața şi operele marilor creatori de muzică. Începe să traducă atât lucrări din domeniul muzicii cât şi poezii din autorii clasici universali. Concertele care urmează sunt susținute atât în Cluj cât şi în multe alte oraşe ale țării, cuprinzând pe lângă muzica autorilor străini şi pe cea a compozitorilor români, Dima, Negrea, Toduță, Ghidionescu. A cântat în primă audiție *Concertul pentru pian şi orchestră în si minor* a lui Iuliu Mureşan. Pentru marele său binefăcător şi îndrumător Gheorghe Dima are un deosebit şi permanent cult, el a fost acela care i-a dat sprijin din frageda ei tinerețe. Îi închină o largă monografie în care îi e prezentată viața şi opera, lucrare care apare în 1957. Legată trup şi suflet de cantorul de la Leipzig cu a cărui muzică şi-a făcut debutul ca solistă la Sibiu în 1911, porneşte la o muncă dificilă dar pentru ea pasionantă. A tradus din original, textele marilor opere religioase *Patimile după Ioan şi Matei* (Johannes Passion şi Matthäus Passion). Urmează traducerea în limba română a *Recviemului german* al lui Johannes Brahms.

Lucian Blaga este tradus în limba germană şi superbele poezii ale lui Ady Endre sunt deosebit de frumos tălmăcite în limba română. Anii care urmează după reîntoarcerea la Cluj, după refugiul din Timişoara unde a continuat aceeaşi muncă şi a depus acelaşi zel, înfrângând perioadele dureroase prin moartea soțului său şi a celor dragi din familie - i-au adus Anei Voileanu noi căderi sufleteşti şi epuizări fizice, pe care le-a traversat învingându-le.

În volumul său *Chipuri şi mărturii*, apărut la editura muzicală în 1971, notează la pagina 123: "Din ce aluat e plămădită inima omenească, că se frânge şi iarăşi se vindecă, moare şi din nou

învie?"

Conservatorul revenit la Cluj trece prin mari greutăți din cauza repetatelor mutări în localuri diferite, la care se adaugă dificultăți de organizare. Ana Voileanu este ca întotdeauna preocupată de bunul mers al institutului, luând parte activă la soluționarea problemelor ce se iveau, fără a neglija însă munca ei profesională. A apărut în public în 1951 prezentând în primă audiție inspirata și fina lucrare *Sonatina în Sol* de Sigismund Toduță. În același an a ținut două conferințe cu teme necunoscute pedagogilor muzicali din Ardeal.

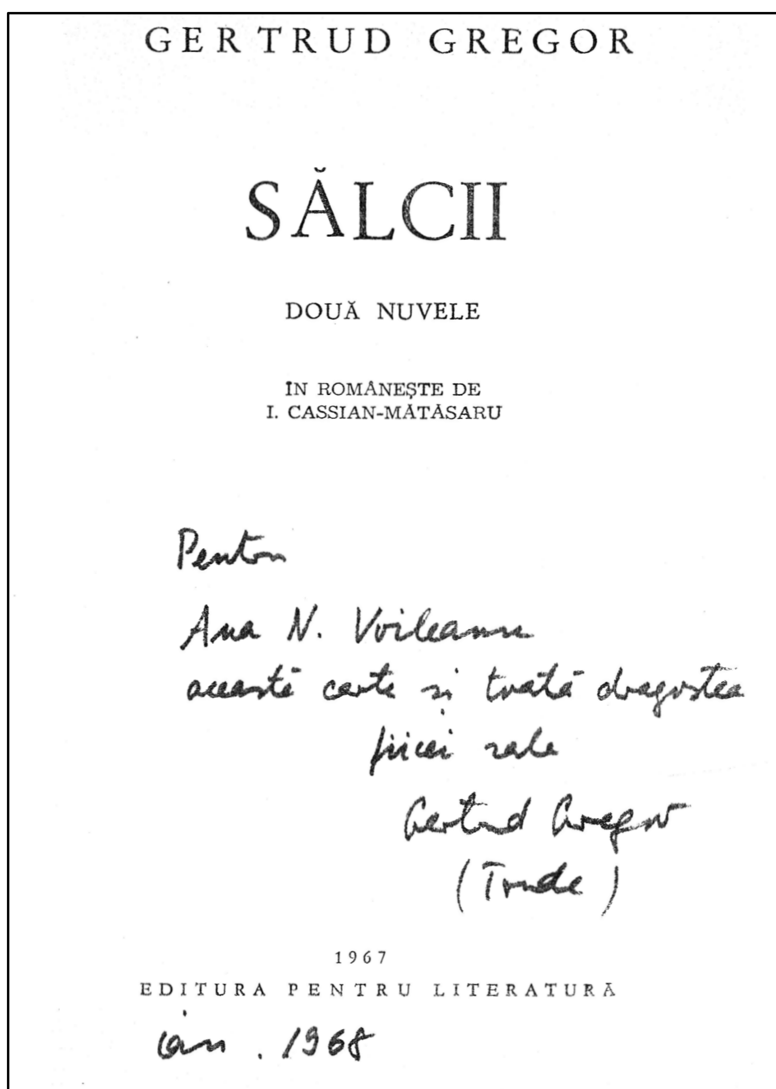
Anul 1952 i-a adus acestei sensibile și eminente profesoare de pian un nou prilej de îndurerare. A trebuit să părăsească catedra în vederea trecerii la pensie. În aceeași toamnă a primit invitația să preia catedra de acompaniament și corepetiție la Școala Medie de muzică din Cluj, nou înființată, care funcționa în fosta mânăstire a Franciscanilor. A primit această propunere fără ezitare, începând o nouă muncă în cadrul unei activități de pionierat ce pune probleme de organizare, metodică, programă analitică. Materialul uman de care avea să se ocupe erau copii de la 14-17 ani. Spunea și și-a notat în memoriile sale: "Pășeam într-o lume nouă, unde trebuia să cuceresc pas cu pas încredere, simpatie, succese, dar copiii cu ochii lor senini mi-au întâmpinat cuvintele și cerințele cu încredere totală".

La 62 de ani, Ana Voileanu, pianistă consacrată, care a cucerit oameni din marile centre muzicale ale Europei, a pregătit tineri să fie primiți în sânul muzelor și a lăsat slove aurite în urma sa, la vârsta de bunică se găsea "tânără dascălă" în mijlocul tinerelor vlăstare pe care le-a iubit și de care a fost iubită. Foarte curând și-a format câteva ansambluri de muzică de cameră din elevii săi harnici și talentați. Petre Baciu, Emil Simon, Casiu Barbu, Gabriel Amiraș, Ana Irion, Ninuca Oșanu-Pop sunt doar numai câteva nume ce fac parte dintr-o vastă pleiadă formată și îndrumată pe drumul nobil al muzicii instrumentale de această pedagogă și desăvîrșită pianistă. A funcționat ca profesoară și coordonatoare în domeniul artei tonurilor, până în 1955, când a părăsit definitiv învățământul. La această școală a fost văzută și ascultată pentru ultima oară, apărând în public cu piesa *Scene pentru copii* de Schumann.

După intrarea în noua viață - pensionare integrală - în loc să lase timpul să o învăluie în blazarea ce i-ar fi grăbit drumul spre marasm și puternice căderi, Ana Voileanu și-a drămuit ceasurile înserării considerând că mai are ceva de spus și realizat. Cu toate că puterile îi scăzuseră simțitor, nu a abandonat preocupările care au călăuzit-o o viață întreagă. În acești ani a fost editată monografia *George Dima - viața și opera*, pe care cu meticulozitate a revizuit-o înainte de a-i da formă definitivă pentru a fi trimisă la tipar. A tradus textele celor 24 de lieduri ale ciclului *Călătorie de iarnă*, și în anul 1965, când împlinea 75 de ani, a apărut al doilea volum din ciclul *Frumoasa morăriță* cu text român-german. Aceste delicate lieduri au fost interpretate în premieră pe țară, întâi la București, apoi la Cluj de către Ion Piso. La sfârșitul concertului, publicul a omagiat-o, fiind solicitată să apară pe scenă. A urmat traducerea *Oratoriului Das Alexanderfest* de

Händel şi a altor autori moderni, înainte de a traduce în 1967, la cererea editurii muzicale, ciclul lui Schumann *Dichterliebe* (Dragoste de poet).

Anii care au urmat m-au apropiat şi mai mult de această artistă şi prea delicată fiinţă, atât de puţin rezistentă la furtunile vieţii şi seismele vremurilor. Se apropia de 80 de ani. Ieşea tot mai rar din casă, uneori o însoţeam. Multe după amiezi stăteam în camera ei mai ales în zilele când simţea singurătatea şi nu mai găsea forţa necesară să umple ceasurile zilei cu o activitate pe care încerca să nu o părăsească. Avea nevoie nu atât de medic, pentru a-i trata suferinţa, cât de un om şi prieten să-i întărească încrederea. În acele ceasuri de povestiri, "cu drumuri parcurse în trecutul ei", am fost dăruit de ea cu mărturisiri din cele mai calde, preţioase amintiri pe care mi le destăinuia făcându-mă să cunosc multe din ascunzişurile pline de comori şi suferinţe ale sufletului său*. Cele două caiete cu însemnări *Noi bătrânii*, mi le-a dăruit după ce mi-a acordat prietenia pe care o păstrez ca pe un giuvaer şi acum, când ea nu mai este, dar o simt în suflet.



GERTRUD GREGOR

SĂLCII

DOUĂ NUVELE

ÎN ROMÂNEŞTE DE
I. CASSIAN-MĂTĂSARU

Pentru
Ana N. Voileanu
această carte şi toată dragostea
fiicei tale
Gertrud Gregor
(Trude)

1967
EDITURA PENTRU LITERATURĂ

ian. 1968

La împlinirea vârstei de 83 de ani şi a 70 de ani de activitate muzicală, la 20 mai 1973, elevii şi prietenii săi au organizat o serbare. Festivitatea s-a ţinut la Conservator, unde un program ales a subliniat evenimentul. S-au ţinut frumoase cuvântări omagiale, s-au cântat bucăţi muzicale din lucrările sale proprii, corul de eleve al Liceului de muzică a intonat piese din literatura compozitorilor români şi a sărbătoritei. În aceeaşi seară, după ce a fost condusă acasă cu dragoste şi devotament, am stat la ea până aproape de miezul nopţii. Era cu totul fericită şi emoţionată. A doua zi mai trăia încă clipele care i-au fost dăruite de cei care au pregătit festivitatea susţinută în onoarea ei.

Anii care au urmat o

* Aflăm faptul că la Timişoara, în anii războiului, a înfiat eleve pentru a le feri de deportare, printre care se numără scriitoarea Gertrud Gregor.

apropiau tot mai mult de hotarul păcii, simțea nevoia s-o vizitez cât mai des. Veneam aproape zilnic la ea, aducându-i ştiri şi informând-o despre evenimentele din lume. În multe seri de comuniune sufletească, îi citeam şi asculta cu sufletul înduioşat pagini din *Precursorii* a lui Goga.

Într-o zi mi-a citit din poeziile ei, dintre care 3 mi le-a trecut în caiet, cu dedicație pentru mine, rugându-mă ca la despărțirea de această lume să fie citite. E vorba în special de poezia *Cântec de laudă morții*. Nu am fost în stare să fac acest lucru, însă la intervenția mea, poezia a fost citită, aşa că am sentimentul că i-am îndeplinit ultima dorință.

În anul 1976 devenise tot mai retrasă. De câte ori o vizitam aveam simțământul că involuția la care suntem supuşi cu toții se accentuează zi de zi. În luna iulie îmi vorbea tot mai des de dorința de a intra în împărăția liniştii. Totul cu seninătate. La sfârşitul lunii am putut-o determina să accepte o internare în clinică pentru o asistență medicală continuă, acasă lipsindu-i condițiunile. Acolo s-a bucurat de o îngrijire aleasă, medicii şi întreg anturajul i-au acordat o atenție deosebită. Până la 86 de ani a fost lucidă, preocupată de artă şi frumos, traducând din limba germană şi maghiară şi scriind poezii privind viața şi moartea. În câteva zile după internare, s-a produs o regresiune manifestă, progresivă. În ultimele 2 săptămâni, a ieşit din limpiditatea minții, intrând într-un univers de obnubilare şi uitare. A încheiat ciclul biologic la 15 septembrie, prin hemoragii intestinale, poate neoplasm.

Cu sentimentul împlinirii datoriei pe pământ, Ana Voileanu părăsise lumea în pace, discreție şi linişte, întocmai ca în lirica norvegiană, din care i-am citit de mai multe ori:

*Învață de la vântul ce adie pe poteci, cum trebuie în lume de liniştit să treci.*

Rev. *Steaua*

**Wolfgang Wittstock**
1982

## Aş dori să fiu un ardelean veritabil ...
## Interviu cu publicistul şi muzicologul László Ferenc

[…] Apropierea mea de cultura românească o datorez în mare măsură profesoarei mele de muzică de cameră de la Liceul de muzică din Cluj, Ana Voileanu-Nicoară, cea mai importantă pianistă româncă ardeleancă din perioada interbelică, care a jucat un rol important atât ca publicistă cât şi ca traducătoare. Ea cunoştea la perfecție atât limba maghiară cât şi limba germană, încât putea să traducă poeziile lui Ady în româneşte sau cele ale lui Blaga în germană. Acest exemplu a avut un rol decisiv în viața mea.

Rev. *Karpatenrundschau*, nr.27

**Ninuca Oşanu Pop**

17 ian. 1990

## Centenar în libertate

Profilul eminentei artiste Ana Voileanu Nicoară, participantă activă la întemeierea Conservatorului de muzică din Cluj (1919), trebuie readus azi în conştiinţa concetăţenilor săi nu numai pentru a sărbători împlinirea a 100 de ani de la naşterea sa (27 ianuarie 1890), ci mai ales pentru că acum avem mai mult ca oricând nevoia unor exemple de vieţi închinate cu *risipă de iubire* semenilor. Conducându-şi îndelungatul fir al celor 86 de ani trăiţi cu convingerea că *a împărţi muzică este aproape cu a împărţi pâine,* a recreat, prin bogăţia spiritului şi măiestria degetelor, capodopere ale pianului, aducând un balsam pentru rănile deschise ale sufletului.

Profesoară ce a îndrumat mai bine de 200 de discipoli, la nivelul pe care D-sa l-a cunoscut în mari centre muzicale europene, scriitoare ce a simţit imperios datoria de a mărturisi ceea ce considera mai important de reţinut pentru viitoarea cronică a vremurilor pe care le-a trăit, Ana Voileanu a fost mai cu seamă reprezentata unui umanism nedezminţit, deschizându-şi casa celor nevoiaşi, indiferent de graiul în care i se adresau, adoptând eleve pentru a le feri de deportare, încredinţând un fond pentru ca în amintirea ei să fie premiat anual cel mai merituos student pianist clujan* şi acordând iertarea creştinească celor care, în 1952, i-au impus pensionarea.

Cu uşurinţa cu care stăpânea infinitele vibraţii ale sunetului muzical, marea artistă poseda în chip strălucit mlădierile cuvintelor limbii române, maghiare şi germane. Numeroasele sale traduceri afirmă atitudinea sa de respect faţă de valorile culturale care trebuie să circule, să fie înţelese şi reciproc cultivate.

Acum la început de drum *în libertate*, să-i dăm cuvântul, reproducând un fragment din cronica muzicală pe care a semnat-o în revista „Curier muzical” la data de 18 decembrie 1931:

„*Nu se poate deci înfăptui o viaţă culturală în adevăratul sens al cuvântului* ***fără noi*** *(muzicienii n.n.). E bine să fim cât mai convinşi de acest lucru. Şi pentru acest puternic motiv să nu desperăm. […] Muzica va trăi de-a pururi şi preoţii ei vor fi cinstiţi şi iubiţi. Să luptăm solidar pentru drepturile noastre la o viaţă mai uşoară. Vom învinge, căci este nevoie de noi. În definitiv atât apogeul cât şi dezastrul unei epoci se exprimă mai convingător doar prin muzică. Şi dacă va fi ca actuala alcătuire socială să înfrunte cu succes necunoscutul zilei de mâine, noi îi vom*

* Premii acordate între 1975-1988: Dana Borşan, Voichiţa Vancea, Monica Mureşan, Eva Csarnay, Dorina Bindea, Ligia Opreanu, Cipriana Gavrişiu, Benkö Andras, Cornelia Fucec, Daniel Goiţi.

*exprima triumful – cum tot noi îi vom cânta prohodul atunci când se va prăbuşi în neant.”* *

***Adevărul*** *în libertate*, Cluj

* Citat din articolul *Nădejdi* din Curierul muzical, Cluj, 18 decembrie 1931.

**Rodica Rimbaşiu**
1992

# Personnalités représentatives de l'école pianistique roumaine: ANA VOILEANU-NICOARA

Désireux d'honorer la mémoire de ceux qui ont contribué essentiellement à la mise en place de l'enseignement pianistique dans notre pays, nous estimons qu'il n'est pas dénué d'intérêt de faire connaître dans les cadres de l'E.P.T.A. quelques-unes des figures représentatives de l'école pianistique roumaine. C'est dans ce contexte que nous avons le plaisir de vous présenter le profil pédagogique et la contribution apportée à la réalisation d'une conception intepréṫative moderne par la musicienne Ana Voileanu-Nicoară qui - par sa prodigieuse activité d'interprète et de professeur - s'est signalée comme faisant partie de l'élite des personnalités artistiques internationales, de sensibilité moderne et en permanente quête de voies nouvelles de compréhension et de re-création du sens humain de l'oeuvre d'art.

Au long de sa si riche carrière pédagogique - ayant débuté en 1911 à l'École civile de jeunes filles de Sibiu et poursuivie à Oradea, Eger (Hongrie) et, par la suite, au Département de piano du Conservatoire de Cluj, depuis sa création en 1919 et jusqu'en 1952, et à l'École moyenne de musique jusque'en 1955 - Ana Voileanu Nicoară ne s'est pas contentée de parfaire la formation complexe de plus de deux cents élèves (dont Zeno Vancea, Alma Cornea-Ionescu, Mircea Popa, Liviu Comes, Ecaterina Herțegh etc.). Désireuse de servir la cause de l'enseignement instrumental roumain dans sa complexité, elle se voue généreusement aussi aux activités d'ordre théorique-pédagogique, en soutenant de conférences. Préoccupée dans la même mesure par le rôle de la technique instrumentale, elle publie en 1936 un faisceau d'exercices indispensables à l'étude du piano - *De luni pînă duminică (Du lundi au dimanche)*, rééditée en 1963, réalisation roumaine unique dans son genre à l'époque respective.

A travers elle, dont la formation professionnelle est tributaire des influences plus exprimées de la technique et de l'esthétique pianistiques allemandes-études de perfectionnement: Vienne 1908-1911, classe du pédagogue Ernst Ludwig, Berlin 1913-1914, classe Martin Krause (professeur d'Edwin Fischer), puis 1921-1922, classe du réputé Leonid Kreutzer - l'enseignement pianistique de Cluj accède au niveau occidental en ce qui concerne la prestation artistique.

Mais l'apport le plus substantiel que doit à l'éminente musicienne la pédagogie artistique roumaine et qui reflète en même temps les orientations visant à former une école pianistique clujoise est l'ouvrage *Contribuții la problematica interpretării muzicale (Contributions à la problématique de l'interprétation musicale).* Nous jugeons utile de signaler à l'attention de nos illustres hôtes et participants à ce symposium l'existence de cet ouvrage encore peu connu mais dont la valeur demeure incontestable même à l'heure actuelle et dont la publication constituerait un

enrichissement utile de la littérature de spécialité.

Commencée en 1957 et achevée en 1960, cette étude, quintessence de la science, des observation et des expériences artistiques et pédagogiques de son auteur, confrontées aux idées de nombre de grandes personnalités musicales - synthétise et organise les mouvements d'âme subjectifs et les vérité qui tiennent du côté phénoménal de l'interprétation musicale au niveau des principes et du prototype. Si l'on aborde sous cet angle le problème de l'interprétation pianistique, on est en droit de voir dans les "contributions" d'Ana Voileanu-Nicoară un ouvrage d'une facture qui se singularise dans la littérature pianistique de notre pays. Edifiantes sont les appréciations élogieuses dont a joui cette étude de la part de Cella Delavrancea, la personnalité qui, unissant en elle l'interprète, le musicologue et l'écrivain, était assurément la plus autorisée à se prononcer: "... je suis enthousiasmée par votre livre et souhaiterais le retrouver entre les mains de tous les amateurs de musique, jeunes et âgés. La documentation en est riche, les fragments, choisis dans les différents auteurs, extrêmement intéressants, mais prédominant demeure le *style* littéraire, sage et vibrant, dont vous vous servez pour exposer vos idées personnelles. Je crois qu'à la lecture de ces volumes vous éveillez l'intérêt pour la musique même dans l'auditeur le plus indifférent. Le frisson de vie qui parcourt votre oeuvre aura pour résultat d'éclairer tous les hommes dans le domaine infini de la musique, où vous êtes une vestale enthousiaste.

Je vous admire de toute mon âme et vous souhaite de voir imprimé le livre de vos sages pensées."[133]

Mais les intentions justifiées de voir publier l'ouvrage en ce temps se sont heurtées à l'indifférence de la maison d'édition musicale, qui lui a ravi la chance d'être imprimé.

L'étude d'Ana Voileanu-Nicoară est conçue en quatre chapitres précédés d'une introduction; il s'y ajoute à la fin la table des matières et un riche bibliographie.

Dans l'introduction l'auteur expose les mobiles qui l'ont poussée à se pencher sur son sujet (l'expérience acquise au cours des plus de 40 ans comme pianiste et pédagogue). Elle y manifeste sa conviction que la personne la plus autorisée à parler de la création reproductive musicale est l'interprète qui "éprouve" sur le vif cette réalité spirituelle, suppléant de la sorte la lacune de certains chercheurs du phénomène interprétatif abordé de la perspective des théoriciens.

La succession des chapitres de l'étude respecte des critères scientifiques, l'auteur se guidant d'après des arguments logiques, méthodiques en vue de pénétrer la nature intime du processus d'interprétation musicale.

Le I-ier chapitre a pour point de départ des questions fondamentales que l'auteur formule à propos du phénomène de l'interprétation (questions sur lesquelles elle reviendra au troisième chapitre); elle y parle de l'interprète, de la mission et du profil de celui-ci et finit par énoncer l'objectif de l'étude.

---

[133] Archives de l'État Cluj, *Fond Ana Voileanu-Nicoară*, no.23, page 167, lettre de Cella Delavrancea adressée à A.V.Nicoară, du 28.04.1961.

*L'interprète et l'interprétation* y sont définis à la fois du point de vue officiel, celui des dictionnaires, et des caractéristiques plus subtiles dont fait état la riche bibliographie consultée. Une fois la notion d'interprète circonscrite, il en résulte aussi la mission de celui-ci, à savoir celle de re-créer "dans l'âme de l'auditoire, par le truchement de l'envoûtement sonore/qu'il réalise/la vision de la beauté privée de réalité objective de l'âme du créateur."[134] Au moyen d'une fine incursion dans les domaines de la psychologie et de la philosophie, l'auteur nous offre une vaste perspective sur la nature particulière de l'interprète; ce qui le caractérise c'est de "vivre dans l'exaltation les processus de l'âme de toujours"; il est "l'*alter ego* du créateur artistique, il représente "le milieu physique et psychique par lequel l'inspiration du créateur prend corps"[135], il prête "vie, forme, volume et couleur à l'oeuvre d'art, la matérialise par le son, l'image et le mouvement, en en déchaînant les énergies latentes."[136] En mentionnant l'existence des différents types interprétatifs au long de l'évolution de l'histoire musicale, l'auteur fixe les investigations de son étude sur l'artiste reproductif authentique, professionnel, le sujet de l'étude prenant appui sur l'investigation des conditions de l'interprétation musicale contemporaine.

Afin d'offrir une image aussi complète que possible sur le sujet en question, dans le chapitre II de l'étude, Ana Voileanu-Nicoară présente un historique de celui-ci. Les étapes qui marquent tour à tour l'accomplissement d'un cycle d'évolution artistique au cours de deux siècles et demi, de 1700 à 1950, sont soulignées par l'illustration des points interprétatifs culminants, envisagés comme éléments d'impulsion autant de la création que de la re-création musicales. En partant du type de grand interprète d'opéra, que l'on rencontre au seuil du 18-e siècle en tant que porteur du concept d'interprète soliste dans l'acception moderne du terme, le périple de l'auteur sur le fil de l'histoire de la musique traverse l'époque du baroc avec sa pléiade glorieuse de compositeurs et virtuoses, comme premiers représentants du créateur-interprète, s'arrêtant à Bach, aussi bien dans son hypostase de créateur que de celle de virtuose de l'orgue, du cymbalum ou du clavecin; parmi les grands interprètes de l'époque classique sont évoquées la figure légendaire de Mozart, puis celle du titan du classicisme viennois, Beethoven, qui se signale aussi par l'unicité de sa création et interprétation; vient ensuite la présentation de l'exacerbation de la virtuosité instrumentaire chez les célèbres créateurs-interprètes que furent M.Clementi, J.B.Cramer, F.Kalkbrenner, J.Moscheles, H.Herz, J.Field, N.Hummel; parmi les gloires de l'époque romantique, qui élevèrent le prestige du musiciens à un éclat non atteint jusqu'alors, sont cités les noms de Chopin et Liszt.

En tant que la notion d'interprète se rapproche de l'acception moderne du terme, est signalé l'apparition de l'interprète professionnel vers la seconde moitié du XIX-e siècle, découlant de la

[134] Ana Voileanu-Nicoară, Contribuții la problematica interpretării muzicale (Contributions à la problématique de l'interprétation musicale), page 5, dans A.S.C., Fd. A.V.Nicoară, no.15.
[135] Idem, pag.9.
[136] Idem, pag.10.

nécessité d'un développement spécial et d'un exercice continu qui exclut presque tout autre préoccupation. Parmi les premiers pianistes de profession sont évoquées les figures d'Antoine Rubinstein et Hans von Bülow, l'auteur fixant la position de ceux-ci à l'époque postromantique. Dans ce qui suit, elle formule des considérations sur la période de gloire de l'interprétation musicale, comprise entre 1850 et 1900 environ, quand, de la galerie d'une élite artistique, émergent les fortes individualités d'Albert, Sauer, Backhaus, Paderewsky, Tereza Careno, Cortot. Leur font suite, au cours des deux premières décennies du XX-e siècle, les éléments stylistiques et esthétiques d'une nouvelle classicité, rattachés au noms de Busoni, Bartók, Casella, Enescu, Casals, qui rendent à l'acte de l'interprétation "la purification des scories des explosions tempéramentales, la simplicité et la sobriété."[137]

A la fin du chapitre, Ana Voileanu-Nicoară fait des réflexions sur les types interprétatifs de pénultième heure, tels qu'ils sont traités dans l'ouvrage de Karl Adolf Martienssen, *La technique individuelle reposant sur la volonté créatrice de sonorité*, auxquels elle donne une formulation propre: "le type analytique représenté par le grand intellectuel qu'était Bülow, le type intuitif, incarné par l'inspiré Rubinstein et le type synthétique symbolisé par le styliste complexe qu'était Busoni, représentant les aspects cardinaux des grandes personnalités interprétatives.[138]

La suite de l'étude est consacré au problème de l'interprète dans le monde contemporain, aspect reposant sur une parfaite connaissance de ce problème grâce aux rapports très amicaux entretenus par l'auteur avec des personnalités notoires dans le domaine, telles que Claudio Arrau[139] , qu'elle avait connu entre 1913-1914, lors des études poursuivies à Berlin.

En soutenant ses idées de références recueillies dans les auteurs cités dans la bibliographie, la musicienne présente les nouveaux problèmes de l'interprétation qui se posent à des musiciens comme Enescu, Casals, Fischer, Arthur Rubinstein, Furtwängler, Toscanini, Bartók, Casella, tributaires des nouveaux courants apparus dans la création musicale à la confluence des XIX-e et XX-e siècles, mais surtout du contexte historique dans lequel ils évoluent, de l'impact sur les sentiments et les rapports avec leurs semblables qu'eurent les événements qui ont ébranlé le monde à l'échelle universelle. C'est de ces considérations que sont extraites les caractéristiques fondamentales de l'interprète contemporain: "se débarrasser de toute prétention de vedettisme, se pénétrer ... de la grande responsabilité à assumer face au message artistique qui demande à être transmis, recherche sans relâche de nouvelles voies de pénétration dans l'ultime fond du texte musical, reconnaître la mission d'harmonisateur de l'âme humaine."[140]

---

[137] Idem, page 43.

[138] Idem, page 45.

[139] Beaucopul plus tard, en 1964, quand il participait au Festival "George Enescu", Claudio Arrau lui transmettait: "Mes amitiés de tout coeur en souvenir aux beaux temps passés à Berlin. Mes meilleurs souhaits, dans l'espoir de vous revoir! Bien amicalement, Claudio Arrau". A.S.C., Fd.A.V.Nicoară, no.22, page 184.

[140] A.V.Nicoară, page 47.

Le chapitre III de l'étude rétrécit le cercle autour du thème qui préoccupe l'auteur et offre des réponses à la problématique proprement dite, concrétement abordable, de l'interprétation musicale, problématique qu'elle synthétise dans les questions de base exposées au premier chapitre. En établissant des principes en matière d'acte re-créateur, l'auteur se signale par un apport personnel à l'effort de contourer un point de vue sur le type d'interprète contemporain.

À la première question: "*quelles sont les facultés primaires spécifiques qui constituent les conditions indispensables de base d'une interprétation musicale artistique?*", la réponse est donnée dans la faculté de la sensibilité envisagée sous l'angle large de l'incursion dans la psychologie, la philosophie et son extériorisation correspondante sur le plan des différentes formes de langage musicale: "le degré d'intensité qu'exige chaque son, le rôle expressif de la dynamique et des accents ainsi que la logique émotive du phrasé"[141], couplée à l'acte consistant à connaître et à vivre la réalité en général.

À la deuxième questions: "*quels sont les moyens de dévelopement des facultés primaires spécifiques à l'art de l'interprétation?*" la réponse nous est donnée dans l'éducation de la sensibilité par: la concrétisation de la nature des émotions, l'enrichissement de la fantaisie, l'accumulation de représentations, connaissances et informations se rapportant directement à l'oeuvre d'art et, enfin, "l'accord parfait entre l'intuition et la perspicacité."[142]

À la question qui découle nécessairement: "*comment réussir à nous rendre maîtres d'un maximum de pénétration au sens profond qui demande à être relevé dans le texte musical?*", la musicienne répond par la capacité de nourrir notre esprit et notre intellect avec "tous les épanoiussements réalisés au long des siècles par le beau artistique, tributaires des arts soeurs"[143], par les révélations de la philosophie et de l'histoire universelle, considérées comme l'équivalent d'intuitions et de compréhension d'un langage aussi supérieur, vaste et divers qu'est celui de la musique, jusqu'au niveau où l'on surprend, "*au-delà de la mode de l'instant, les appels de l'âme de toujours*".[144] L'analyse de cet aspect tend vers les correspondances qui se sont établies au cours de l'évolution de l'art musical entre le monde des sens et les diverses modalités d'expression musicale de celle-ci, dans l'existence d'un complexe de symboles spécifique au langage musical. Persuadée que l'état d'esprit de l'interprète de réagir à toutes les intentions émotives et narratives fixées dans la notation musicale peut être éduqué consciemment, l'auteur insiste sur le sens accru de responsabilité envers la mission d'interprète de l'oeuvre d'art dans le contemporanéité. Elle souligne cette idée en citant aussi le crédo de Dinu Lipatti - pour lequel elle nourrissait une admiration infinie et qu'elle considérait comme le type idéal de l'interprète musical - à savoir l'acquisition de l'immense respect envers le message confié, "véritable et unique religion".

---

141 Idem, page 55.
142 Idem, page 63.
143 Idem, page 65.
144 Ibidem.

Avec la quatrième question "*comment réussissons-nous à "lire" l'oeuvre musicale comme un aveu qui nous este adressé personnellement dans une langue familière et savoureuse?*", on revient au concept d'"image musicale", le grand art de l'interprète contemporain consistant à nous faire reconnaître les états d' âme, qui furent la première incitation du créateur à s'exprimer par des sons, comme des états vécus aussi par nous, d'une façon absolument identique dans une quelconque circonstance de notre vie. Comme éléments concrets qui contribuent au déchiffrement d'un texte musical sont analysés les facteurs qu'offrent les arts soeurs: l'élément déclamatoire de l'art dramatique, l'élément geste-pantomine de l'art chorégraphique, l'image optique - l'aspect graphique de la notation musicale comme symbole mélodique plastiquement reconnu par l'intuition - puis la palette harmonique, le rôle de la sonorité du piano dans le processus de l'interprétation, l'imagination. Tous ces éléments conduisent à une interprétation unique, authentique.

Le IV-e chapitre - le plus étendu dans l'économie de l'étude - représente en fait les "contributions" personnelles de l'auteur, offrant une démonstration pratique de certaine procédés du travail artistique, conformément aux principes énoncés.

Le point de départ de la série d'exemples que l'auteur présentera en détail est centré sur la musique polyphonique et son représentant - étalon, J.S.Bach. La musicienne qui, durant ses études poursuivies en 1913-1914 à Berlin, s'était perfectionnée principalement dans la musique du grand polyphoniste et passait, en vertu du qualificatif de "Bachinterpretin" qui l'avait accompagnée au long de toute sa carrière artistique, pour une autorité dans ce domaine. Les recherches visent les aspects esthétiques-historiques, les styles de compréhension et d'interprétation qui se sont succédé après l'entrée de la création polyphonique dans le circuit de la musique européenne, des aspects du complexe de symboles auquel faisaient appel les créateurs de l'époque, l'ornamentation, "tempo ordinaria" caractréristique, les influences contemporaines italiennes et françaises exercées sur l'oeuvre de Bach, l'accent juste, la sonorité des instruments baroques, la dynamique terrassée, tout en tenant compte aussi des points de vue de quelques interprètes de facture moderne. A la suite de ces données si riches, il nous est offert un échantillon d'interprétation du *Clavecin bien tempéré*, étudié jusqu'au détail le plus infime en ce qui concerne une interprétation authentique; nous y sont données des suggestions concrètes sur le profil des thèmes, du mouvement, de l'atmosphère, de la phrasée musicale, de l'harmonie, de l'expressivité des tonalités et des intervalles, de la nuance des sons, de la dynamique, de la sonorité pianistique.

C'est au moyen du même procédé d'investigation de la problématique de l'interprétation - incursions dans le cadre général historique - esthétique, de pensée philosophique d'une époque, établissement de la position occupée par tel ou tel compositeur dans un courant musical, retracement de son profil caractéristique, décodage minutieux (quelquefois mesure par mesure) des éléments opérationnels du langage musical sur la base d'exemples concrets, auquel fait suite l'établissement de principes directeurs dans la poursuite du but d'une interprétation juste - que Ana

Voileanu-Nicoară déploie l'éventail de ses investigations dans l'histoire de la musique. Grâce à son esprit pénétrant et à la chaleur de son âme, elle nous dévoile des trésors de la création de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, Debussy. De cette manière l'étude se révèle à nous comme étant un guide ordonné et intelligemment conçu, comme un instrument de travail d'une utilité évidente.

Une section à part de ce chapitre est consacrée à la musique moderne, avec les implications que naissent les processus novateurs qui gouvernent l'époque contemporaine et leur impact sur les créateurs et, implicitement, sur les interprètes; on y trouve aussi des références aux thèses esthétiques d'expressionnisme, accompagnées de conclusions d'intérêt pratique appartenant à la musicienne.

Il était tout naturel que celle qui - par le son ou la plume - s'était mise au service de l'idéal d'affirmation artistique nationale, s'y consacrant au long de toute sa vie, dédie les dernières pages de son étude à George Enescu. Eclairant sa présence significative dans l'aréopage des grand poètes contemporains des sons, l'analyse consacrée à l'oeuvre enescienne décante ses traits caractéristiques et en souligne la dimension complexe humaine-ethnique.

En terminant son étude, Ana Voileanu-Nicoară ouvre en fait une porte de connaissance, prise de conscience et compréhension du phénomène d'interpénétration de l'imagination créatrice de l'interprète et de l'oeuvre d'art musical. Les principes qu'elle a détaillés quant à la pédagogie pianistique - tels qu'ils résultent de la présentation succincte de son ouvrage - à savoir l'édification d'un univers artistique contrôlé jusqu'à ses détails les plus infimes par une pensée musicale de large respiration, aussi consciente que possible et allant de pair avec les intuitions d'une sensibilité développée au maximum par les phénomènes de la vie réelle, témoignent de ses desseins pédagogiques tendant vers une vision de plus en plus ample du phénomène interprétatif.

De par la consistance de la teneur scientifique-documentaire ainsi que par la forme littéraire d'une grande élégance du style - se constituant en une lecture tentante pour chacun d'entre nous - l'ouvrage définit sa valeur *sui generis* incontestable ainsi que l'apport personnel de la musicienne dans une conduite pédagogique reflétée par l'école pianistique clujoise jusqu'aux abords des années '60.

Ana Voileanu-Nicoară a fait partie de la génération des grandes *Dames du piano*, telles que furent Florica Musicescu, Constanța Erbiceanu, Aurelia Cionca, à la fois illustres pianistes et professeur. Mais la personnalité si multilatérale de la musicienne nous pousse plutôt à la rapprocher de Cella Delvrancea, du fait qu'à ses qualités hors du commun d'interprète et de pédagogue viennent s'ajouter aussi celles de lettrée et de musicologue de prestige, grâce auxquelles cette génération d'élite de la pianistique roumaine a donné la mesure de son art et de sa science comme signes de la viabilité et de la reconnaissance de notre culture nationale.

Conferința internațională *EPTA*, Constanța

**Cristina Sârbu**
1994

... cu **Erwin Junger**

[...] Personal am trăit, trăiesc şi sper că voi trăi până în ultimele clipe ale vieții mele având ferma convingere că poporul român nu este antisemit. Spre fericirea mea, încă din anii copilăriei şi ai adolescenței, în perioada celor mai grei ani de prigoană (1940-1944) muzicieni eminenți ai Operei Române din Cluj şi ai Academiei de Muzică din Cluj, în refugiu la Timişoara, m-au sprijinit în modul cel mai generos. Doamna Prof. Ana Voileanu-Nicoară şi Domnul Prof. Cornel Givulescu mi-au dat ore de pian şi teorie în mod gratuit, refuzând să primească orice remunerație pecuniară. La Opera Româna a acelor ani funcționa şi un tânăr corepetitor, doctor în muzică cu numele de Sigismund Toduță, care mi-a ascultat cu multă răbdare şi înțelegere primele încercări infantile în domeniul compoziției. Pe atunci nu aş fi crezut că a început între noi un contact care va dura 35 de ani. Venit la Cluj, în anii studenției, m-am bucurat de îndrumarea, devotamentul şi sprijinul unor oameni minunați: Maestrul Antonin Ciolan, care a dirijat în primă audiție aproape toate lucrările mele simfonice, Maestrul Zeno Vancea, care de-a-lungui deceniilor m-a sprijinit cu atâta generozitate pe plan profesional şi uman, şi încă mulți alți intelectuali de vază ai Clujului acestor ani. Români „oameni dintr-o bucată", cum s-ar putea spune. Binecuvântată să le fie memoria. [...]

Rev. *Muzica* nr. 1

**Ninuca Pop**

Sept. 2003

# Ana Voileanu Nicoară- eine anerkannte Bachinterpretin des 20. Jahrhunderts in Rumänien

Vor fast acht Jahrzehnten berichtete die deutschsprachige Hermannstädter Presse über Interpretationen einer jungen, aus dem Ort stammenden Lehrerin, die Präludien und Fugen des großen Leipziger Kantors Johann Sebastian Bach im Rahmen von Benefizkonzerten zu Gehör brachte. Diese Konzerte beeindruckten dadurch, dass sie im Gegensatz zum damaligen, meist romantischen Musikrepertoire standen und dass das tief religiöse Empfinden der Pianistin mit deren südländischen Temperament auf spezifische Weise ausbalanciert war. Das Publikum erkannte die Vorbestimmung der Interpretin für die großen Bachwerke, die sie mit einer lebensvollen Rhythmik sowie einer kristallinen Klarheit und einem sicheren Stilempfinden vortrug. In Hermannstädter Musikkreisen wurde sie deswegen als *„die Bachinterpretin"* bezeichnet. Diese ehrende Qualifikation war nicht nur Bestätigung für ihre ausdauernde Arbeit, sondern auch ein glückliches Aufeinandertreffen favorisierender Faktoren: des gesellschaftlichen und kulturellen Umfelds, in dem sie sich entwickelte, ihrer persönlichen außergewöhnlichen musikalischen Begabung sowie ihrer Perfektionierungmöglichkeiten.

Ana Voileanu Nicoară (am 27. Januar 1890 in Hermannstadt geboren und am 15. September 1976 in Klausenburg gestorben) begann ihre musikalische Ausbildung in ihrer Heimatstadt mit dem Lehrer Victor von Heldenberg, die sie anschließend an den Hochschulen in Wien (mit Professor Ernst Ludwig) und Berlin (mit Professor Martin Krause) vervollständigte.

Im damaligen blühenden Hermannstädter Kulturleben, das seine Tradition aus dem 17. und 18. Jahrhundert schöpfte, gab es einerseits selbstbestätigende Tendenzen und andererseits die Festlegung einer Tradition, die auch in den Donaugebieten vorherrschte. Überall existierte der Drang, sich nach dem westlichen Musikleben zu orientieren und sich davon beeinflussen zu lassen. In diesem Kontext schrieb George Breazul (1887-1961), ein Musikwissenschaftler von wahrhaft enzyklopädischem Format:

*„Als Großfürstentum unter habsburgischer Herrschaft und dank seiner deutschsprachigen Bevölkerung – den Siebenbürger Sachsen und den Donauschwaben – war Transsilvanien in unzertrennlicher Verbindung zur deutschen Kultur. Die Entwicklung des transsilvanischen Musiklebens befand sich immer unter dem Einfluss deutscher Musik. Einige der siebenbürgischen Kantoren lernten bei Johann Sebastian Bach."*[*]

Diese Verbindung wurde durch die Tätigkeit einiger Priester und Kantoren festgelegt, die

[*] George Breazul: Zum 200. Geburtstag von Mozart, Ed. Uniunii Compozitorilor R.P.R. Bucureşti 1957.

in den grossen deutschen Zentren studiert hatten. Darunter kann man Andreas Stollmann (ungefähr 1720-25.09.1771) nennen.

„Er hat an der Leipziger Universität studiert und es wird vermutet, dass er Bachs Schüler gewesen sei, aber das wird durch kein Dokument bestätigt. Im Jahre 1748 ist er Stadtkantor in Hermannstadt und Musiklehrer bei dem Gymnasium geworden. Im Jahre 1756 wurde er Pfarrer in dem Dorf Cârța.[145]".

Eine ältere Schrift, die aus dem Jahre 1939 stammt und wahrscheinlich auf einem mündlich vererbten Ruhm beruht, behauptet, dass *„Der Hermannstädter Michael Stollmann Lieblingsschüler von Bach gewesen ist."*[146]

Die ersten Musikdarbietungen mit Werken des genialen deutschen Komponisten scheinen also bereits 250 Jahre zurückliegend im lokalen geistlichen Musikleben anwesend gewesen zu sein, während die Werke der Laien nur gelegentlich dargeboten wurden.

Bachs berühmtes *Magnificat*, 1905 durch den Hermannstädter „Rumänischen Musikverein" unter der Leitung des Dirigenten Hermann Kirchner aufgeführt, wurde von der deutschen Hermannstädter Bevölkerung bereits im Sinne einer Kontinuität in der Aufführung geistlicher Musik von Bach aufgenommen. Unter den passionierten Interpretinnen trat die junge 15-jährige Choristin Ana Voileanu aufgrund ihrer Genauigkeit in der Intonation bei den thematischen Einsätzen der Altstimme besonders hervor. Möglicherweise gab ihr dieser erste Kontakt mit der komplexen vokalen Polyphonie aus Bachs großdimensionierten Werken schon 1907 den Mut, sich ohne Vorurteile an das *Wohltemperierte Klavier* zu wagen. Ihr Programm für die Aufnahmeprüfung an der *Akademie für Musik und Darstellende Kunst* Wien umfasste, neben Beethovens *Waldsteinsonate* op. 53 und Chopins *Konzert in f-Moll* auch Bachs *Präludium und Fuge in cis-Moll.*[147] Während ihres Studiums, das sie 1911 mit der Qualifikation „eminent" und dem Diplom *„als Anerkennung ihrer besonderen Fähigkeiten und der Erlangung künstlerischer Ausbildung"* beendete, interpretierte sie ebenfalls erfolgreich Bachs Präludien und Fugen in zahlreichen Vorführungen der Studenten.

Zwei Jahre später wurde das hohe Niveau ihrer künstlerischen und pianistischen Begabung von dem seit 1904 am Sternschen Konservatorium in Berlin tätigen Prof. Martin Krause, einem der letzten Nahestehenden von Franz Liszt und gleichzeitig enthusiastischer Bach-Bewunderer, festgestellt. Dank der Tatsache, dass er am *Stern*-Konservatorium einige für den Stil des großen Meisters der Polyphonie besonders begabte Studenten hatte, konnte er 1914 den Traum seiner pädagogischen Karriere, das gesamte *Wohltemperierte Klavier* durch diese aufzuführen,

---

[145] Siebenbürger Sachsen Lexikon (K.T.) ed. Kraft, Thaur bei Innsbruck 1993, S. 508.
[146] Apud G. Brandsch: Zur Einführung-in Führer durch die Ausstellung „Deutches Musikleben in Siebenbürgen" Sibiu-Hermannstadt. Ed. Haiser 1939, S. 7.
[147] Die Quelle beinhaltet keine Bandnummer.

verwirklichen. Im Programm erschien der Name der jungen rumänischen Pianistin neben den Namen Frieda Graetzer, Dora Halfinger, Jennie Krause, Lotte Franz, und sogar der beiden Chilenen Rosita Renard und des Wunderkindes Claudio Arrau. Die gesamte Veranstaltung wurde im Rahmen einer Reihe von vier Vorführungsserien als rein memoriertes Klavierspiel vom 27. März bis zum 29. Mai 1914 im Harmoniumsaal durchgeführt.

Der große Erfolg der jungen Interpretinnen, der auch als pädagogischer Erfolg von Prof. M. Krause selbst registriert wurde, erreichte das Leipziger Publikum. Von diesem Leipziger Konzert behielt Ana Voileanu eine unvergessliche Erinnerung. Inspiriert von der Freude, sich an dem Ort zu befinden, wo der Komponist gelebt hatte, den sie göttlich verehrte, bekennt sie in ihren Erinnerungen, dass sie damals eine wahrhafte *Stunde der Gnade* erlebte. Begeistert konnte auch der Professor seine Emotionen nicht verbergen und sagte:

„*Du hast meisterhaft gespielt, mache Dir aus Bach ein Programm fürs Leben, in wenigen Jahren wirst Du eine anerkannte Interpretin sein*.“[148]

Dieser Hinweis leitete sie während ihres ganzen Lebens als Pianistin, als Pädagogin und als Schriftstellerin, auch wenn unglückliche Zusammenhänge in der Gesellschaft, in der sie lebte, das Familienleben oder die persönliche Gesundheit dies zu gefährden schienen.

Mitten im ersten Weltkrieg setzte die Künstlerin ihre Bachstudien fort, und schaffte es sich dadurch von zahlreichem Ärger in ihrer Umgebung zu befreien. Sie fühlte sich vor allem von Bach-Liszts *Fantasie und Fuge* in g-Moll, die sie sehr gern spielte, angezogen. Später, auf diese Zeit zurückkommend, sagte sie:

„*Ich empfand damals transzendentale Momente* [...], *das Gefühl, dass sich um mich herum die Wände auflösen (im physischen Sinne), und ein unendliches Licht, ohne Raum und Zeit. Im Verstand trat eine vollkommene Ruhe auf, und es erfasste mich ein jenseitiger Frieden*.“[149]

All diese seelischen Reichtümer sind im Laufe der Jahre 1916-1918 verborgen geblieben, als sie notgedrungen ihre materielle Existenz als Klavierlehrerin an der Privatmusikschule in Großwardein (rumän. Oradea) und nachher in der ungarischen Stadt Erlau (ungar. Eger) sichern musste.

Im Jahre 1919, als enthusiastische Professorin an dem neu gegründeten, von Gheorghe Dima geleiteten *Konservatorium für Musik und Dramaturgische Kunst* in Klausenburg (rumän. Cluj-Napoca), erfolgt ihr stufenweises „Comeback“ auf die Konzertbühnen, wo sie zahlreiche Erfolge als Solistin in Klavierkonzerten, als Kammermusikpartner oder Begleiterin erhalten hat. Sie konzeptualisierte jedoch gleichzeitig ein neues exklusives Bachprogramm, dessen Originalität in der Kombination von Originalwerken mit Transkriptionen bestand. Dabei versuchte die

---

[148] Ana Voileanu-Nicoară, Chipuri şi mărturii [Gestalten und Bekentnisse], Bukarest 1971, S. 74.
[149] Ebenda, S. 79.

Interpretin, sowohl auf die spezifische Klanglichkeit und Klangfarbe des Cembalo als auch der Orgel zurückzugreifen. Aus der mit „H. J.“ gezeichneten Rezension vom 7. Januar 1921 in der Hermannstädter Zeitung *Deutsches Tageblatt* geht hervor, dass das Klaviervorspiel im *Unikum Kammerspielhaus* folgende Bach-Werke umfasste:

*Italienisches Konzert*, BWV 971

*Drei Präludien und Fugen* (D-Dur, es-Moll, D-Dur)

*Ciacona*, Bach-Busoni

*Drei Präludien und Fugen* (Es-Dur, cis-Moll, a-Moll)

*Fantasie und Fuge in g-Moll*, Bach-Liszt

Wenn man diese Stücke, deren Interpretation auch heute noch eine besondere Performance darstellen würde, betrachtet, ist es vorstellbar mit welcher außerordentlichen Kapazität sie es vollbrachte, Stücke mit einem derartigen Schwierigkeitsgrad in einem einzigen Programm zu interpretieren. Sie betrachtete diese als ihrem Herzen nah und war bereit, sie jederzeit vorzuspielen. Beispielsweise akzeptierte sie während eines Aufenthaltes in Bukarest ad hoc eine Einladung zu einem Vorspiel vor Persönlichkeiten der lokalen Musikwelt in der *Lehrerhaus*. Es ist nicht bekannt, wie oft sie Derartiges tat. Glücklicherweise sind einige Dokumente in Deutschland – z. B. das Programm eines von der *Konzertdirektion Hermann Wolf und Jules Sachs* am 19. November 1921 im Berliner Bechstein-Saal veranstalteten Konzertes – erhalten geblieben.

Dabei hatte sicherlich ein diesbezüglicher Artikel in der Berliner *Allgemeinen Musikzeitung* vom 2. Dezember 1921 auf ihren damals von einer Lungenkrankheit schwer angeschlagenen Gesundheitszustand einen positiven Einfluss:

„*Wir haben es mit einer Pianistin von hohem künstlerischen Niveau zu tun! Eine der wenigen, die nicht nur berufen, sondern gar prädestiniert wurden, um uns die unergründliche Bachkunst zu ergründen* [...]. *Das, was ihrer Ausführung die Prägung des Außergewöhnlichen, des Allgemeingültigen verleiht, ist die Transponierung auf das spirituelle Niveau in der Konzeption. Hier treffen wir auf eine wahre re-kreative Gestaltungsweise, eine authentische Personalität!*“[150]

Jede Rezension, die 1921 erschien – ob in der *Berliner Morgenpost* (24. November), im *Berliner Börsen-Courier* (2. Dezember) oder in der *Berliner Volkszeitung* (6. Dezember) – verdeutlicht lobend die Facetten ihrer Interpretationen. Die interessanteste Äußerung scheint uns die Schlussfolgerung des *Berliner Lokalanzeigers* vom 30. November 1921 zu sein:

„*Während ihres Vortrages im Bechsteinsaal hat Ana Voileanu die Musik Bachs vorzüglich interpretiert* [...]. *Die Art und Weise wie das südländische Temperament und ihre exzellente*

[150] Vorliegende Chronik in der Staatsarchive, Cluj-Napoca.

*Technik die Essenz nordischer Art wiederzugeben vermag,* ***dies ist ein interessantes Indiz von der Kraft, mit der Musik auf spiritueller Ebene die Menschheit vereinen kann***.“[151]

Das deutsche Publikum in Leipzig dankte ihr für ihren dortigen Klaviervortrag im April 1922 mit spontanen Ovationen, auch wenn ihre Interpretation von Bach nicht dem entsprach, was ihm gewöhnlich zu Gehör gebracht wurde. Der mit den Initialen „H. J.“ unterschreibende Rezensent stellte fest, dass die Interpretation „*lebendiger, beseelter, manchmal von einer tiefen Tragik und Wehmütigkeit durchdrungen*“ war.[152]

In ihr Heimatland Rumänien zurückgekehrt, ehrte sie der Philosoph und Schriftsteller Lucian Blaga (1895-1961), indem er ihr im Rahmen seines Essays über Persönlichkeiten in der Zeitschrift *Patria* ([Vaterland], 1922-1925) ein Portrait widmete. In der Rubrik *Visätorii* [Die Träumer] berichtete er über außergewöhnliche Menschen, deren dominante Eigenschaft eine geradezu zwanghafte Zielvorstellung eines Ideals war. In der Konzeption des Autors

*„sind die Träumeschmieder die außergewöhnlichsten Vertreter des Volkes Homo sapiens. Sie lehren die Vielen, sich von einer einfachen Existenz auf eine höhere Existenz zu erheben.“*[153]

Das Profil von Ana Voileanu war aus seiner Sicht paradigmatisch, da sie ein derartiges Ziel hinsichtlich der Interpretation sowohl Bachscher Werke, als auch der neuen Werke von dem heimischen Repertoire verfolgte.[154]

Dies war auch der Grund, weswegen sie 1935 in Kronstadt (rumän. Braşov) am 1. Siebenbürgischen Bach-Fest mit dem *Konzert in d-Moll für Klavier und Orchester*, BWV 1052, teilnahm. Der gute Geist dieses Festivals, den Voileanu als „*einen wirklichen Apostel der Bach'schen Musik*“ bezeichnete, war Victor Bickerich. Aus den Ausführungen der Künstlerin ist zu entnehmen, dass „*das Programm außerordentlich wertvoll und vielfältig gestaltet war und sich im Rahmen von drei Tagen in einer Atmosphäre der Besinnung und Erhabenheit*“ entfaltete.[155]

Die künstlerischen Kräfte von Kronstadt und die eingeladenen Solisten, die zum Gelingen des Festivals beitrugen, erwähnend, fühlte die Künstlerin noch nach Jahren eine *„angenehme Genugtuung darüber, den Klang ihrer Seele und ihres Volkes bei jener erhebenden künstlerischen Veranstaltung vereint zu haben*“.[156]

Außer dem schon genannten Konzert spielte die Künstlerin unter der Leitung von Paul Richter

---

[151] Ebenda.
[152] Klaviervortrag Ana Voileanu, in: *Leipziger Volkszeitung* vom 5. April 1922.
[153] Lucian Blaga, *Vederi şi istorie* [Ansichten und Geschichte], Galați 1992, Vorwort von Mircea Popa, S. 18.
[154] „Als Folge einer Einladung von Constantin Brăiloiu habe ich im Rahmen des Vereins der rumänischen Komponisten in Bukarest als erste Aufführung *Die Sonatine* von Marțian Negrea, *der Samowar* von Grigore Ghidionescu und **die äußerst neue und kühne Kompositionen von Norbert von Hannenheim**.“ (Ana Voileanu-Nicoară*, Gesichter und Bekentnisse*, S. 104)
[155] Ebenda, S. 108.
[156] Ebenda, S. 109.

auch den Klavierpart des *Brandenburgischen Konzertes Nr. 5*, BWV 1050, zusammen mit Josef Fehne (Querflöte) und Samuel Biemel (Violine).[157]

Eine andere Zusammenarbeit mit dem guten Freund Victor Bickerich fand am selben Ort am 8. März 1936 statt, als sie gemeinsam mit Emanuel Bernfeld das *Konzert für zwei Klaviere und Orchester* von J. S. Bach vorführten.

All dies schien jedoch nur Vorbereitung für ein grandioses Projekt, nämlich das Konzert am 15. März 1937 in Kronstadt zu sein: Das Programm[158] war wie folgt:

*Konzert in d-Moll für Klavier und Orchester*, BWV 1052

*Konzert in C-Dur für zwei Klaviere und Orchester*, BWV 1061

*Konzert in C-Dur für drei Klaviere und Orchester*, BWV 1064

Konzert in a-Moll für vier Klaviere und Orchester*, BWV 1065*

Als Solisten dieses Konzertes, was von historischer Bedeutung in Rumänien war, traten auf: Ana Voileanu, Emanuel Bernfeld und Nicolae Rădulescu.

Einige Jahre später fand ein ähnliches Ereignis, das sich dem Klausenburger Publikum einprägte, in einer von Antonin Ciolan (1883-1970) dirigierten Konzertreihe im Rahmen des Bach-Festivals statt. Auch diesmal fiel Ana Voileanu Nicoară die Hauptrolle zu, zusammen mit ihren Kollegen, den Professoren des Klausenburger Hochschulinstituts Ecaterina Fotino Negru, Eliza Ciolan, Alexandru Demetriad, Gheorghe Halmoş, Géza Szábo und Romeo Ghircoiaşiu. Anlässlich des 200. Todestages ehrte sie Bach mit einem Konzert, das am 20. Mai 1950 im Festsaal des Musikgymnasiums,[159] einem wunderschönen Saal in gotischem Stil in dem ehemaligen Franziskanerkloster, dargeboten wurde: *Französische Suite in c-Moll*, BWV 813, *Zwei Präludien und Fugen* (D-Dur, fis-Moll), *Italienisches* Konzert, BWV 971, *Drei Präludien und Fugen* (es-Moll, Cis-Dur, cis-Moll), *Chromatische Fantasie und Fuge*, BWV 903

Mit dem letztgenannten Werk, das schon zur Zeit seiner Entstehung eine große Bewunderung bei Bachs Zeitgenossen hervorgerufen hatte und dem man vorhersagte, dass es auch die Anerkennung zukünftiger Generationen haben würde, schloss Ana Voileanu Nicoară die Serie ihrer öffentlichen Auftritte mit Bachwerken ab.

Zehn Jahre später, mit der Absicht, Ihre Erfahrung zu verbreiten, hat die vornehme Pianistin ein umfangreiches Werk über die Problematik der musikalischen Interpretation geschrieben. Aus dem gelehrten an Johann Sebastian Bach gewidmeten Kapitel präsentieren wir den folgenden Abschnitt, der die grosse Schätzung, die die Autorin für diese Musik fühlt,

[157] Gemäß Konzertprogramm aus der Sammlung von Professor Hans Peter Türk.
[158] Ein derartiges Programm fand am 22. April 1972 in der Staatsphilharmonie Klausenburg statt, Dirigent: Emil Simon, Solisten: Harald Enghiurliu (Wagner), Ninuca Oşanu Pop, Georg Sava und Peter Florian.
[159] Gemäß einem Programm aus der Sammlung Professor George Iarosevici.

nocheinmal beweist:

"*Für den Pianist bleibt "Das wohltemperierte Klavier" für immer Bachs Meisterwerk. Die Vorahnung der Atmosphäre der Präludien, das Erleben des Fugenbildungsvorgangs repräsentiert für den Pianist eine hohe musikalische Schule, die zu dem Grund seiner Kultur und seines künstlerischen Horizonts wird. Denn in den 48 Präludien und 48 Fugen, die unter diesem Titel enthalten sind, bietet Bach nicht nur individuelle Muster von armonischer und kontrapunktischer Inspiration, sondern schildert er auch Gefühlsvariationen, Klangfülleprobleme, kühne modulatorische Formeln, Intonation-, Rhythmus-, Ornamentation- und Geschwindigkeitstprobleme. Nichts, was menschlisches und künstlerisches ist, wird in "Dem wohltemperierten Klavier" ausgelassen, das ganze Wortschatz des menschlischen Herzens und Verstandes kann man in dieser Klangkathedrale wiederfinden*."*

Als Übersetzer musikalischer Texte, hat Ana Voileanu Nicoară der Nachwelt die rumänische Version der monumentalischen Werke *Matthäus* und *Johannespassion* hinterlassen, die mit einer bewundernswerten Aufmerksamkeit für die Bedürfnisse des musikalischen Textes aber auch mit echter poetischen Begabung vollbracht wurde.

Man kann durchaus behaupten, dass in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Rumänien erreichten ihre Bachinterpretationen eine einzigartige Qualität. Obwohl die damaligen gespielten Programme Werke verschiedener Stilistik von der Vorklassik bis zur Moderne umfassten, erfüllte die junge heimische Komponistenschule eine besondere Rolle, da sie auf Bach zurückkam und damit auf eine Musik, die der Seele besonders nahe ist.

Damit bestätigt sich die Persönlichkeit von Ana Voileanu Nicoară in mehrfacher Hinsicht als eine Dienerin der Bachschen Musik: sie war Interpretin, Musikwissenschaftlerin, Übersetzerin und Pädagogin. Weil ihre Kompetenz auch von den nachfolgenden Generationen besonders hochgepriesen wurde, bleibt ihr Name unter denen der Persönlichkeiten von hervorragender künstlerischen Kraft.

Simpozion internațional de muzicologie
„*Cultura muzicală şi pluralitate etnică în Europa de Sud-Est*
*a sec. XIX şi XX- infulențe muzicale germane"***

* Ana Voileanu-Nicoară, Beiträge zur Problematik der musikalischen Interpretation, Manuskript 1960, S. 99
** Traducere în limba germana – Richard Witsch.

**Afrodita Popa**
2004

## Mâinile care cântă

La noi în țară, profesoara **Ana** Voileanu-Nicoară de la Conservatorul din Cluj a ținut în 1951 conferința intitulată "Tehnica pianistică individuală pe baza voinței de sonoritate", fiind, cred, prima în.România care a prezentat ideile lui Martienssen. Desigur că aflându-se pentru a două oară la Berlin (1921-1922), unde dorea s[-şi perfecționeze tehnica cu renumitul **Leonid Kreutzer,** a avut ocazia să audă de preocupările şi teoriile prof. Martienssen (pe atunci profesor la Conservatorul din Leipzig) şi pe urmă citindu-i cartea a avut curajul (într-o perioadă sumbră de interdicții a ideilor occidentale), să facă cunoscute aceste noi teorii pedagogice apusene, chiar înainte de apariția lucrării lui de sinteză, celebra de acum *"Schopferisher Klavieruntereickt"* (1954).

pag. 186

În vâltoarea întunecaților ani '50, Ana Voileanu a trebuit să se pensioneze (1952) pentru a nu cădea victimă "luptei de clasă", adică de origine socială. Ca pretutindeni, se făceau restructurări şi în învățământ superior. Ea avea însă energia necesară unui nou pionierat, preluând şi organizând la Şcoala medie de muzică (care se înființase şi la Cluj, ca urmare a reformei învățământului muzical după modelul sovietic) catedra de acompaniament şi corepetiție, formând cu elevii ei câteva ansambluri de muzică de cameră, cu care între 1953-1956 a realizat concerte şcolare foarte reuşite. încă o dovadă că "omul sfințeşte locul".

**Ana** Voileanu-Nicoară a însemnat pentru şcoala pianistică ardeleană ceea ce a fost altă pianistă şi pedagogă, **Constanța Erbiceanu** pentru şcoala pianistică din vechiul Regat, ele rămânând în învățământul pianistic românesc ca efigii ale lui.

pag. 250-251

**Ion Piso, Doru Popovici**

Tuscania-Pian di Mola, 28.10.2001

## *Antifonar epistolar* (Ana Voileanu-Nicoară)

Dragă Dorule

La Cluj, în anii '50 - viața muzicală fiind dominată de Operă, din care avea mai mult de una, chiar două* - recitalul de lied nu era la modă. Despre cicluri ca *Frauen Liebe und Leben, Dichterlibe, Die schöne Müllerin, Winterreise* (cicluri clasice) nici vorbă. Motive? Destule. Pe cele ce nu flatează nivelul muzical al urbei le lăsăm la o parte. Exista însă un alibi; lipsa unor traduceri integrale şi unitare, dar mai ales muzicale şi poetice, care să nu trădeze originalul şi să nu siluiască muzica, adică să nu calce alături de ea. Liedul pierde mult din „mesajul" său şi din valoarea artistică dacă poezia, adică textul, care de cele mai multe ori este a unui mare poet, nu poate fi urmărită odată cu desfăşurarea muzicii. Fraza muzicală s-a născut pentru a „îmbrățişa" versul căruia îi potențează atmosfera. In unele cazuri, cum ar fi ciclul „Frumoasa morăriță" s-ar putea spune că muzica i-a fost sortită acestei culegeri de versuri pentru a le face nemuritoare. Dacă ascultătorul, nefiind un poliglot - poliglotismul nostru în vremea respectivă se limita la limba „dezrobitorilor" - nu are posibilitatea (când se cântă în original) de a „trăi" simbioza între muzică şi poezie, atenția şi interesul său scade pentru că efectele vocale ale liedului sunt foarte rare, practic inexistente. Poate şi de aceea mulți cântăreți „cu voce" nu-şi pierd vremea cu liedul.

Din aceste motive, pentru ca o seară de muzică vocală de cameră să fie ceea ce trebuie, profesorul Halmoş, - om de o deosebită cultură şi rafinat muzician, căruia Ferdinand Weiss** şi cu mine îi datorăm în mare parte apropierea de lumea liedului, şi cu care înaintea fiecărui recital aveam multe „confruntări" - a avut ideea următoare: să profităm de cultura, talentul literar, excepționala muzicalitate şi experiență în domeniu liedului a Doamnei Ana Voileanu-Nicoară (stăpânea la perfecție limba germană), pentru a o implica în traducerea unor cicluri de lieduri. Sorții au căzut pe „Frumoasa morăriță" şi „Călătorie de iarnă", două cicluri pentru voce bărbătească fără de care nu se poate concepe studiul liedului. Spre marea mea bucurie, dânsa a acceptat, începând după puțină vreme traducerea. între timp, am fost transferat la Bucureşti.

* Dacă plecăm urechea la cei ce susțin că ar trebui să avem din fiecare - ale Clujului - câte două, existența la Cluj a **două** Opere pare a nu avea o motivație numai muzicală.

** Cel mai serios şi sensibil dintre partenerii cu care am parcurs multe din capodoperele repertoriului clasic al muzicii vocale de cameră.

Colaborarea noastră, constrânsă la forma epistolară[*], a devenit mai anevoioasă. Depărtarea de Doamna Voileanu a avut totuşi o latură pozitivă: apropierea de „centru", apropiere care (cred că mă înțelegi, tu care ştii cât cântăreşte provincia în ochii administrației centrale) mi-a dat posibilitatea de a insista direct şi de a trezi în sfârşit interesul Editurii Muzicale pentru publicarea celor două cicluri (sub îngrijirea mea) datorită domnilor Titus Moisescu şi Vasile Tomescu. Traducerea e mult superioară originalului. Doamna Voileanu a tradus în româneşte nu numai versurile poetastrului german, ci mai ales poezia muzicii lui Schubert. Ciclurile au apărut, însă abia după vreo şase ani şi nu în ordinea „normală", adică în cea în care au fost compuse, publicate la timpul său, şi prezentate de noi editurii, ci invers, întâi ultimele, apoi primele. De ce? N-o să-ți vina să crezi ! Iată istoria morăriței... în „epoca de aur".

Mă aflam la Ateneu în timpul unei repetiții. înainte de pauză Costache Popa, secretarul lui George Georgescu, mă cheamă urgent la direcțiune. Mă aştepta un „tovarăş" necunoscut. După ce rămânem singuri, acesta mă întreabă : - *Tovarăşe Piso, nu eşti mulțumit cu situația în care te afli?* în locul răspunsului, pe fața mea un mare semn de mirare. Interogatoriul continuă: *-De ce ne faci greutăți, tovarăşe Piso?* Mirarea mea creşte, însă încep să întrevăd forul din partea căruia vine interlocutorul meu.. Cum s-ar putea răspunde altfel decât tot cu o întrebare? *-Despre ce este vorba? Nu înțeleg! — Tovarăşe Piso avem dovezi! Nici noi nu înțelegem cum un artist ca dumneata (?) recunoscut (??) şi recompensat (???) de regimul nostru, în loc să-şi vadă de treabă face propagandă fascistă, legionară!* Mă uit năuc la omul meu şi îmi trec prin minte toate cele petrecute cu tata, cu tatăl sofiei mele (mort Ia Canal în '52, în ziua de Crăciun), cu nepotul meu, cu cumnatul meu, cu unchii mei, toți arestați şi întemnițați sub diferite pretexte. Se prepară o înscenare. Sunt ultimul mohican cu care se închide cercul. Pe cine oi fi călcat pe bătătură? Pentni că tac în continuare, tovarăşul deschide dosarul. Recunosc materialul cu corectura ciclului „Frumoasa morăriță" trimis de editură la tipografie. Răsfoind, ajunge la liedul *«In griin will ich mich kleiden»,* în traducere; „aş, vrea să mă înveşmântez în verde" şi mă întreabă: *Ce înseamnă asta? îți dai seama, tovarăşe Piso?* Răsuflu pe jumătate uşurat. încep să-i explic povestea, pe care o scurtez acum. *Ştiți tovarăşe, în pele-grinările sale tânărul morar întâlneşte o morăriță de care se îndrăgosteşte. Pe parcurs (după câteva lieduri), apare un vânător, rivalul, simbolizat de poet prin culoarea verde. în frământările şi suferința morarului, de câte ori va veni vorba despre rivalul său el se va folosi de această metaforă-simbol, culoarea verde, pe care o vede peste tot în natură, şi care devine o obsesie pentru el.* Parcurgem astfel cele douăzeci de lieduri cu explicațiile de rigoare. Orau' a înțeles şi dă pe loc soluția ... „politică": *Schimbă culoarea tovarăşe, ce dracu! şi am rezolvat chestia.* Şi eu am înțeles. Tovarăşul îmi vrea binele. Sunt cel puțin tot atât de nenorocit ca şi morarul; Frumoasa morăriță nu va putea vedea tiparul în traducere românească!

[*] N-ar fi lipsit de sens să fie publicate aceste scrisori, mărturia genezei unui demers ce poate fi considerat un act cu conotafii cultural-muzicale.

Vânătorul ne-a jucat festa (Putea fi pescar sau ... chiar activist). Totuşi nu mă pot reține: *Ce ne facem cu textul atunci când vine vorba despre verdele câmpiilor? Cum am putea da frunzelor verzi ale pădurii altă culoare? — Tovarăşe, aşa nu poate apare, ce naiba, înțelege! Gândeşte-le!...* şi îmi strânge mâna tovărăşeşte. Am aflat de la editură, unde am dat fuga a doua zi, punându-le lor în brațe c h e s t i a , că fusesem vizitat de tovarăşul „cap limpede", cel care dă *bun de tipar.* Fără semnătura lui nu se tipăreşte o iotă. M-au asigurat că vor încerca tot ce este posibil ... tovărăşeşte. Într-adevăr, un an de zile a ieşit de sub tipar ... „Călătorie de iarnă". Ne-a salvat zăpada. În anul următor, pesemne începuse dezghețul, a apărut şi „Frumoasa morariță", însă compania unor explicații pe care a trebuit să le dau de data asta „public" şi mult mai amplu, sub forma unei postfețe.

Ce zici? Nu-i aşa că regimul trecut nu se juca (nici) cu... traducerile?

# *REPERTORIUL PIANISTEI ANA VOILEANU-NICOARA*

**J.S. Bach:** Suita franceză do minor BWV 813
Clavecinul bine temperat BWV 846-893
Fantezia cromatică şi fuga BWV 903
Concert italian BWV 971
Capriccio *sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* BWV 992
Bach-Busoni-Chaccone
Bach-Liszt: Fantezia şi fuga sol pt. orgă
Concert re minor
Concert pt. două piane Do major
Concert pt. trei piane Do major
Concert pt. trei piane în re minor
Concert pt. patru piane la minor
Concert Brandemburgic nr. V

**Fr. Couperin:** *Piese*[*]
**Cl. Daquin:** Le Coucou
**G. Fr. Händel:** Fuga
**J. W. Hässler:** *Piese*[*]
**J. Ph. Kirnberger:** *Piese*[*]
**M.A. Rossi:** *Piese*[*]
**J. Ph. Rameau:** Tourbillons
**D. Scarlatti:** Sonate
**J. Chr. Bach:** Tempo di gavotta
**Ph. Em. Bach:** Solfeggio
Concert pentru pian

**W.A. Mozart:** Concert La major K.488
Concert do minor K. 491
Concert la două piane Mi bemol major K.365
Rondo şi Gigue

**L. van Beethoven:** Sonata op. 10 nr.3 Re major
Sonata op.27 nr. 2 do diez minor *Mondschein*
Sonata op.31 nr.3 Mi bemol major
Sonata op.53, Do major, *Waldstein*
Sonata op.57 fa minor *Appassionata*
Sonata op.90 mi minor
Sonata op. 109 Mi major
Sonata op. 110 La bemol major
Concert nr. 1Do major
Concert nr.3 do minor
Concert nr. 5 Mi bemol major

---
[*] Documentele enunță numai numele compozitorului

**Robert Schumann:**
Toccata op. 7
Drei Fantasiestücke op. 12
Kinderszenen op. 15
Kreisleriana op. 16
Fantasie Do major op. 17
Sonata sol minor op.22
Nachtstücke op.23
Faschingsschwank op.26

**Frédéric Chopin:**
Studii op. 10: nr. 4 do diez minor, nr. 6 mi bemol minor, nr. 9 fa minor, nr. 12 do minor
Studii op.25: nr. 1 La bemol major,nr. 2 fa minor, nr. 7 do diez minor , nr. 11 la minor, nr. 12 do minor
Balada sol minor op.23
Fantezia fa minor op.49
Nocturna do minor (fără op.)
Nocturna do diez minor op. 27
Vals Mi bemol major op. 18
Concert nr.2 în fa minor

**Franz Liszt:**
Variatiuni "Weinen, klagen"
Rapsodia ungară nr.XII
Concert nr.2 La major

**Franz Schubert:**
Sonata op.42 la minor
Soirées de Vienne
Momente muzicale op.94

**J. Brahms:**
Variațiuni pe o temă de Haendel op.24
2 Rhapsodien op.79
Capriccio re minor op. 116
3 Intermezzi op. 117

**Cl. Debussy:**
Suite bergamasque (primă audiție clujeană)
Valse romantique

**Max Reger:** Aus meinem Tagebuch op. 82 vol. III

**I. Paderevski:** Menuet

**A. Skriabin:** Preludii

**S. Rahmaninov:** Preludii

**B. Bartók:**
10 mici piese pentru pian - Sz. 39
Sonatina pentru pian - Sz. 55

**PRIME AUDIȚII DE MUZICA ROMANEASCA**

**Iacob Mureşianu:** Fantezia română (Viena 1911)
**Ana Voileanu:** Fantezia română (Budapesta 1912)
**Tiberiu Brediceanu:** Preludiu şi Hora
**Ion Scărlătescu:** Tema cu variatiuni
Hora națională
**Marțian Negrea:** Impresii de la țară[*] (1922)
Sonata Sol bemol major (1924)
Sonatina (1928)
Rondo
**Grigore Ghidionescu:** Suita *Lettres,* Samovarul
**Norbert v. Hannenheim:** Suita
**Guilelm Şorban**: Dans românesc, Hora, Joc țărănesc, Din țara moților, Joc românesc, Jocul piticilor, Variatiuni asupra unei teme naționale

**Mihail Andricu:** Sonatina
**Sabin Drăgoi:** Suita de dansuri poporale
**Zeno Vancea:** Trei ilustrațiuni la o dramă
**Mircea Popa:** Variatiuni pe o temă rustică*
**C.Porumbescu:** Rapsodia pentru pian
**Sigismund Toduță:** Passacaglia* (1944),
Sonatina (1951)
**Iuliu Mureşianu:** Concert pt. pian şi orchestră

## B. REPERTORIUL CAMERAL INSTRUMENTAL

**Triouri şi cvartete de:** J. Haydn, W.A. Mozart, L. van Beethoven, J. Brahms, F. Mendelssohn, A. Dvorak, A. St. Arenski, A.T. Grecianinov, Paul Juon

**Sonate pt.vioară şi pian de:** J.S. Bach, G. Fr.Haendel, W.A. Mozart, L. Van Beethoven, R. Schumann, J. Brahms, M. Reger, César Franck, E. Grieg

**Piese pentru vioară şi pian de:** C. Saint-Saëns, Fr.Kreisler, H. Wieniawski

**Sonate pt.violoncel şi pian:** G. Tartini, P. Locatelli, G. B. Sammartini, L. van Beethoven, J. Brahms, R. Strauss, Cesar Bresgen – Sonata (p. a. Cluj), Paul Constantinescu: Variațiuni pe o temă bizantină (p.a. Cluj)

**Piese pt. violoncel şi pian:** I. Pizetti, E. Mainardi, I. Albeniz, E. Granados, P. Sarasate, E. Lalo, D. v. Goens, G. Fauré, J. Huré, J. B. Senaille, C. Debussy, N. Rakov, A. Arutiunian

[*] Lucrări dedicate artistei

## C. REPERTORIUL DE LIEDURI

**Literatura universală:** Fr. Schubert, R. Schumann, J. Brahms, M. Reger, E. Grieg, Fr. Loewe, H. Wolf, R. Strauss, H. Duparc, C. Saint-Saëns, O. Moret, Cl. Debussy, A. Casella, O. Respighi, I. Pizetti

**Literatura autohtonă:** Gh. Dima, Iacob Mureşianu, Tiberiu Brediceanu, Ioan Borgovan, Timotei Popovici, Ana Voileanu, Alfred Arbter, I. Bernberg, Berta Bock, R. Fischhof, Fr. Mayer, Artur Stubbe, Guilelm Şorban, Augustin Bena, Marţian Negrea, Liviu Tempea, Sabin Drăgoi, Vasile Ijac, Zeno Vancea, Sigismund Toduţă, Mircea Popa, Eugen Cuteanu, Constantin Silvestri

# *COLABORATORI*

**Dirijori**

Alfred Alessandrescu, Victor Biekerich, Jean Bobescu, Antonin Ciolan, Liviu Comes, Rezik Karoly, Marţian Negrea, Constantin Nottara, George Pavel, Ionel Perlea, Paul Richter, Arthur Stubbe.

**Muzică de cameră**

**Vioară:**

Mary Dickenson Auner, Jean Bobescu, Samuel Biemel, Romulus Cionca, Ionel Creţu, Silviu Dan, Nicolae Drăgoi, Karol Kollar, Demian Wilhelm, Petre Zsurka, Yoanelli.

**Violă:**

Aurel Chioreanu, Eduard Frandeş, Albert Markos

**Violoncel:**

Recital cu Enrico Mainardi în 1934 - Cluj

Camillo De Angelis, Flor Breviman, George Iarosevici, N. Papazoglu, Nicu Teodorescu

**Contrabas:**

Major Ferenc, Ion Jurca

**Flaut:**

Iosif Fehne

**Corn:**

Ion Marina, Petre Perşa

**Pian** (concerte pentru două, trei, patru piane)**:**

Emanuel Bernfeld, Eliza Ciolan, Alexandru Demetriad, Ecaterina Fotino, Romeo Ghircoiaşiu, Gheorghe Halmoş, Nicolae Rădulescu, Szabo Géza

**Solişti vocali:**

Jakabi Anton, Nicolae Bretan, Lucia Cosma, Ionel Crişan, Veturia Ghibu, George Ştefănescu Goangă, Liviu Halip, Silvia Humiţă, Gerhard Jekelius, Ştefan Mărcuş, V. Nestorescu, Lya Pop, Lelia Popovici, Signe von Rappe, Adela Umling Reissenberger, Walborg Swardström, Johanna Thullner

# BIBLIOGRAFIE II


xxx .................................................. Fondul documentar *Ana Voileanu-Nicoară*, Arhivele Statului

xxx .................................................. Clujeni ai secolului XX, Casa Cărții de Ştiință, Cluj-Napoca, 2000

xxx .................................................. Lucrări de muzicologie vol. XV/1979, Conservatorul ”G. Dima”, 1984

Romeo Alexandrescu ........................ *Spicuiri critice din trecut*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1970

A. P. Bănuț ....................................... *Tempi passati,* Editura Minerva, Bucureşti, 1974

Lucian Blaga ..................................... *Vederi şi istorie,* Editura Porto Franco, Galați, 1992

Constantin Brăiloiu ........................... *Opere vol. III,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1974

George Breazul ................................. *Pagini din istoria muzicii româneşti,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1970

Ioan Bunea ........................................ *La moartea profesoarei Ana Voileanu-Nicoară*, în vol. *Îndrumător bisericesc,* Editura Arhiepiscopiei Ortodoxe Române, Cluj-Napoca, 1982

Alma Cornea Ionescu ........................ *Pianul, arta şi maeştrii lui*, Editura Moravetz, Timişoara, 1937

Octavian Lazăr - Cosma .................... *Hronicul muzicii româneşti,* în vol, IV, V şi VI, Editura Muzicală, Bucureşti, 1976, 1983, 1984

Bujor Dânşoreanu ............................. *Artistic Higher Education in th „Gh. Dima” Music Academy*, în vol. University and Society, Cluj University Press, 1999

Veturia O. Ghibu .............................. *Amintiri despre George Enescu. Corespondența musicală,* Editura Albatros, Bucureşti, 2000

Romeo Ghircoiaşiu ........................... *Idealuri umaniste în muzicologia clujeană*, rev. Muzica, nr. 5-6, Bucureşti, 1981

Bazil Gruia ........................................ *Blaga inedit,* vol. II, Editura Dacia, Cluj, 1981

Mihail Jora ........................................ *Momente muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1968

Erwin Junger ..................................... *Meditații tihnite,* Casa Cărții de Ştiință, Cluj-Napoca, 2001

Mariana Marian ................................. *Fondul personal Ana Voileanu Nicoară*, în vol. *Din istoria arhivelor ardelene*, Editura Arhivelor Statului, Cluj, 1995

Petru Octavian Neagoş ...................... *Ana Voileanu-Nicoară*, rev. Steaua, nov. 1981

Despina Petecel ................................. *Muzicienii noştri se destăinuie,* vol. I, Editura Muzicală, Bucureşti, 1990

Ninuca Pop ........................................ *Profilul pianistei Ana Voileanu-Nicoară reflectat în presa vremii*, Lucrări de Muzicologie, vol. XV, 1979/1984

Afrodita Popa .................................... *Mâinile care cântă – Un compendiu pianistico-pedagogic-muzical*, Ed. Vergiliu, Bucureşti, 2004.

Sextil Puşcariu .................................. *Spița unui neam din Ardeal*, Editura Clusium, 1998

Horia Stanca ...................................... *Cântăreți sibieni,* rev. Transilvania, nr.9/1975

Raoul Şorban .................................... *Invazie de stafii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 2003

Ana Voileanu-Nicoară ...................... *Chipuri şi mărturii*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1971